revista Humanidades em diálogo

◎á◎ oS◎◎

Crítica e Arte

Sua nea poc

Nascida como uma iniciativa de cinco grupos PET da Universidade de São Paulo[1], a *Revista Humanidades em Diálogo* chega ao seu segundo número. O objetivo a que esta *Revista* se propõe é muito claro: ser um espaço interdisciplinar da área de ciências humanas, espaço de diálogo, espaço no qual a pesquisa acadêmica em humanidades, em suas diferentes vertentes, se apresente num canal comum e aberto de relacionamento.

Dificuldades de muitas naturezas se apresentaram na realização deste trabalho. Numerosas foram as divergências conceituais quanto à identidade desta *Revista*. No entanto, tais divergências abriram um expediente profícuo para discussões que só puderam conferir ainda mais qualidade ao intento. Dentre todas as dificuldades, infelizmente aquela que se apresentou a mais problemática ainda foi, como no número anterior, a captação de recursos. A burocracia universitária é o elemento de maior risco à realização desta revista que está em suas mãos. Todavia, a despeito desses entraves burocráticos e técnicos, nossa maior preocupação sempre foi orientada para a qualidade e a seriedade dos artigos publicados.

Na presente edição, contamos com uma preciosa entrevista concedida gentilmente por Sérgio Paulo Rouanet, na qual, num primeiro momento, ele discorre sobre sua experiência intelectual e, sobretudo, num segundo momento, trata de temas centrais do seu pensamento, que estão na ordem do dia das discussões culturais mais precisas e imediatas, tais como a pós-modernidade, a questão da hibridação cultural, o iluminismo, a razão comunicativa habermasiana etc.

---

1 PET Administração, PET Ciências Sociais, PET Direito, PET Filosofia e PET História.

No bloco Academia, a área de história da filosofia predomina com artigos que visam dar relevo ao pensamento dos maiores críticos da cultura e do pensamento ocidental — Nietzsche, Marx, Bergson, Merleau-Ponty, Deleuze, Foucault, Habermas e Wittgenstein. Esses pensadores são evocados para dar sustentação conceitual às mais diversas facetas da nossa cultura, ao teatro, às artes plásticas, à música, à religião, à política, às instituições e à crítica do próprio pensamento ocidental.

No bloco Crítica e Arte, contamos com um artigo que pretende investigar o processo de modernização dos parâmetros estéticos e artísticos da pintura francesa a partir da segunda metade do século 20 tendo como núcleo a interpretação da crítica de arte do escritor Charles Baudelaire e do trabalho do pintor Édouard Manet. Contamos também nesse bloco com um artigo que pretende analisar, sob uma perspectiva antropológica, o aspecto cômico do gênero cinematográfico que ficou conhecido por "chanchada", tendo como base a análise do filme "Carnaval Atlântida", dirigido por José Carlos Burle em 1953. Por fim, apresentamos um artigo sobre a comunicação intercultural por meio do audiovisual, cuja intenção é verificar que tipo de comunicação um vídeo que retrata a cultura indígena estabelece com espectadores de diferentes nichos sociais.

Boa leitura!

A Comissão Editorial

[illegible]

Entrevistadores:
Antonio Felipe Araujo Silva
Aruanda Costa Leonel Ferreira
Cléver Cardoso T. de Oliveira
Elisa Pereira Castro
João Alex Costa Carneiro
Valéria da Silva Freitas

Sérgio Paulo Rouanet é diplomata, graduado em ciências jurídicas e sociais pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro em 1955, ano em que também concluiu o curso Preparação à Carreira de Diplomata, no Instituto Rio Branco. De 1960 e 1964 cursou três pós-graduações nos EUA: em economia, na Universidade George Washington, e em ciências políticas, na Georgetown University, ambas as instituições em Washington; e em filosofia, na New York School for Social Research, em Nova Iorque. Em 1980 doutorou-se em ciências políticas na Universidade de São Paulo. Suas obras de maior relevância são: "Imaginário e Dominação" (1978); "Teoria Crítica e Psicanálise" (1983); "A Razão Cativa – As Ilusões da Consciência: de Platão a Freud" (1985); "As Razões do Iluminismo" (1987); "Mal-Estar na Modernidade" (2001); e "Idéias: da Cultura Global à Universal" (2003). Desde 1992 ocupa uma cadeira na Academia Brasileira de Letras. Foi ministro da Cultura em 1991 e 1992.

[illegible]

Humanidades em Diálogo: **Como o senhor descreveria a sua trajetória intelectual? Quais as obras e os pensadores que o influenciaram em seu percurso e as grandes questões que orientaram suas escolhas em sua produção acadêmica?**

Sérgio Paulo Rouanet: Devorei, desde criança, os clássicos luso-brasileiros, principalmente Alencar e Machado, Camilo Castelo Branco e Eça de Queirós. Minhas brigas com meu pai eram diárias, ainda que por razões muito pouco edipianas: ele gostava de Eça e eu, de Machado. Mas como os dois adversários eram tolerantes, acabávamos nos reconciliando: eu citando trechos dos "Maias" e ele elogiando o capítulo do delírio, em "Memórias Póstumas".

Porém a minha formação básica foi francesa, o que já era um tanto anacrônico em minha época, porque a minha geração já tinha se libertado da influência hegemônica da cultura francesa. Mas meu pai era neto de francês e minha mãe, educada num colégio francês, ensinou-me a amar os clássicos — Corneille e Racine, que ela recitava para mim quando eu era ainda criança — e os românticos, principalmente Lamartine, Musset, Vigny e Hugo. Descobri por minha conta e risco os simbolistas e os modernos. Já li Proust algumas vezes, mas não posso dizer que o tenha relido, porque cada vez que se lê Proust é sempre uma primeira leitura, pois cada vez que mergulhamos na "Recherche", nem Proust nem nós somos os mesmos que éramos na leitura anterior.

Depois veio a cultura inglesa. Aprendi inglês com uma suave velhinha, Mrs. Rolla, de cabelos todos brancos, que já morava no Brasil há várias décadas, mas era de um patriotismo britânico que só não era vitoriano porque ela não tinha nenhuma arrogância. Ela jamais mandaria canhoneiras para bombardear o Rio, mas criticava os brasileiros por usarem sem o menor pudor palavras obscenas como "perna" — o certo era dizer "limb", em vez de "leg" — e não aceitou a minha afirmação de que a marinha inglesa tinha deixado de ser a maior do mundo.

O alemão veio depois, primeiro em tradução. Fiquei maravilhado com a leitura de "Os Bandidos", de Schiller, numa tradução francesa. Mas não saber alemão era para mim uma frustração. No entanto, foi uma ignorância até certo ponto produtiva, pois me obrigou a aprender italiano. Todos os livros que me interessavam tinha sido pensados e escritos em alemão, mas só eram acessíveis em traduções italianas. Comentei uma vez com Leandro Konder que nossa geração sabia italiano por não saber alemão. Para vencer

minha frustração, tentei aprender alemão sozinho, usando como livro básico a "Fenomenologia do Espírito", de Hegel, numa tradução de Jean Hyppolite. Não fui muito longe, mas aprendi a usar nos contextos apropriados, e até nos não-apropriados, palavras que pertenciam ao vocabulário esotérico da dialética, como "Aufhebung". Quando me casei com a socióloga Barbara Freitag, aprendi de fato a língua e cheguei a traduzir autores como Walter Benjamin. Mas falar continua sendo um problema: sou capaz de ler sem dificuldade poemas alemães da Idade Média e do século 17, mas tropeço humilhantemente nas declinações.

Fora isso, sou um latinista razoável (mas consulto, furtivamente, edições bilíngües) e tenho uma grande tristeza, a de não saber grego.

Humanidades em Diálogo: **Considerando a sua formação, quais foram as idéias e influências políticas que orientaram a sua atuação pública?**

Sérgio Paulo Rouanet: Quanto às idéias políticas, elas sempre foram de esquerda. Mas, no início, era uma esquerda um tanto romântica, o que desgostava meu amigo Antônio Houaiss. Quando eu disse que achava os "Manuscritos Econômico-Filosóficos", do jovem Marx, mais importantes do que "O Capital", meu pobre amigo foi acometido pela cólera dos justos e chamou-me de revisionista. Depois, minha formação política foi se tornando menos "idealista". Li sistematicamente, com Barbara e alguns amigos, os três volumes de "O Capital". A descoberta de Gramsci foi uma revelação: aparecia, finalmente, um marxista que reconhecia a importância das superestruturas. A leitura de Althusser, mais ou menos na mesma época, ensinou minha geração a relativizar um pouco um certo relativismo historicista em Gramsci.

O grande impacto, sem dúvida, foi a Escola de Frankfurt — a revalorização de Freud por parte de Adorno e Horkheimer e a síntese freud-marxista tentada por Marcuse mostraram de modo inequívoco que o marxismo e a psicanálise são duas variantes do iluminismo moderno e, como tais, solidárias e complementares, na medida em que uma é voltada para a emancipação externa e outra, para a emancipação interna. Ao mesmo tempo, a teoria crítica de Frankfurt, sendo uma filosofia da liberdade, é ontologicamente incompatível com qualquer forma de totalitarismo. Esse lado radicalmente democrático da teoria foi desenvolvido pelo último dos "frankfurtianos", Jürgen Habermas, com sua teoria da ação comunicativa, e é a síntese de minha posição, no momento atual: a democracia é a pátria política do iluminismo, em suas duas vertentes, como o iluminismo é a pátria espiritual da democracia.

FlR⚜⚜ ⚜ ⚜⚜

Humanidades em Diálogo: **No ensaio "Reinventando as Humanidades", o senhor coloca que as humanidades são indispensáveis numa sociedade livre. Qual a importância da "reinvenção" das humanidades no sistema de ensino brasileiro? E dentro das universidades, qual o papel das humanidades?**

Sérgio Paulo Rouanet: Abordei o terma da "reinvenção das humanidades" em ensaio publicado anos atrás em "As Razões do Iluminismo." Estou mais do que nunca persuadido de que as humanidades são indispensáveis numa sociedade livre. Primeiro, elas constituem um contrapeso necessário à difusão da cultura tecnocrática — e nada é mais totalitário do que a tecnocracia, porque ela substitui a política, atividade por excelência pela qual o povo exerce sua soberania, pela ciência exata e pela técnica, que põem de lado o povo soberano. Segundo, as humanidades implicam numa ruptura com o populismo, que, a meu ver, é o grande aliado da tecnocracia.

No fundo, a tecnocracia e o populismo visam o mesmo objetivo: a marginalização das classes populares. A tecnocracia atinge esse resultado excluindo diretamente o povo dos processos decisórios. O populismo faz a mesma coisa, mas de modo indireto: ao idealizar formas de pensamento, de linguagem e de expressão estética que considera, injustificadamente, típicas da cultura popular, o populismo contribui para manter num gueto cultural classes que já viviam num gueto socioeconômico. Com isso, ele recusa o acesso do povo à cultura superior, que, conjugada com uma cultura popular autêntica, lhe daria os meios para articular politicamente a sua auto-emancipação.

É preciso responder ao elitismo tecnocrático, que reserva o poder aos que estudaram economia em Chicago, e ao elitismo populista, que reserva aos ricos o privilégio de ler Guimarães Rosa e de ouvir Villa-Lobos, com uma política decididamente democrática, radicalmente antielitista. Essa política está associada a uma revalorização do ensino das humanidades, que, evitando uma ênfase unilateral na ciência empírica e na técnica, exorcizaria o fantasma da tecnocracia, e, evitando a banalização e a massificação da cultura, se oporia ao populismo.

Como fazer isso? Acho que o esforço deve começar no Ensino Fundamental, mas muito pode ser feito na universidade — e, quanto a isso, há um interessante projeto do meu amigo Renato Janine Ribeiro, que lamentavelmente não chegou a ser implementado.

Humanidades em Diálogo: **Como podemos entender a pós-modernidade? Como parte do processo da modernidade? Uma crítica e, por isso, uma superação da modernidade? Uma degeneração da modernidade? Ou a plena realização dos projetos modernos?**

Sérgio Paulo Rouanet: Há alguns anos escrevi que a pós-modernidade não tinha existência própria e não vejo motivo, anos depois, para modificar essa opinião. A pós-modernidade é parte da modernidade, pois é a modernidade sonhando sua própria superação. Marx disse, no início do século 19, que a filosofia alemã era o sonho da Revolução Francesa. Enquanto a França construía a modernidade política e a Inglaterra, a modernidade econômica, a Alemanha sonhava no mundo do espírito uma modernidade metafísica. Creio que a filosofia pós-moderna é o equivalente atual do idealismo alemão. Ela percebe, corretamente, os perigos, disfunções e patologias do mundo moderno, mas em vez de enfrentar esses males no terreno da história real, edifica nas nuvens um pós-moderno mítico. O pós-moderno é uma Terra do Nunca fantasiada por uma modernidade doente. Parodiando Drummond, a modernidade cansou de ser moderna, agora ela quer ser pós-moderna.

A meu ver, um caminho mais promissor seria explorar, na prática, todas as virtualidades do próprio projeto moderno. Esse projeto tem uma dimensão funcional, weberiana, voltada para o aumento da eficácia, da racionalidade instrumental, do rendimento técnico, mas também tem uma dimensão iluminista, voltada para a autonomia dos agentes. Uma sociedade que não tiver esse segundo vetor nunca será moderna. Será tão arcaica quanto o castelo de Silling, de Sade, com máquinas aperfeiçoadíssimas de torturar e de gozar, mas que abriga, atrás de suas altas muralhas, uma sociedade de escravos submetidos ao prazer de alguns e, no limite, de um só. A tarefa política consiste em dar condições concretas de realização à modernidade iluminista: não se trata de uma fuga para trás, regredindo a uma pré-modernidade ultrapassada pelo desenvolvimento da espécie, nem de uma fuga para frente, empurrando o homem para um pós-moderno ilusório, mas de dar voz e vez à modernidade emancipatória, realizando o projeto moderno, em vez de descartá-lo.

Humanidades em Diálogo: **Como pensar uma conciliação entre uma individualidade autônoma, designada numa cultura particular, com uma "cultura universal"? O sincretismo cultural não seria uma armadilha tão perigo-**

sa quanto o fundamentalismo? Até que ponto o sincretismo não seria uma forma mais refinada de expressão fundamentalista?

Sérgio Paulo Rouanet: Creio que tudo aponta para um mundo multiidentitário em que não haja uma oposição simples entre as culturas particulares e a cultura universal, mas um sistema de identidades múltiplas que se entrecruzam e se sedimentam no indivíduo para a formação de personalidades complexas. Um dos piores legados do século 19 foi ter dado legitimidade à idéia de que só devemos ter uma única lealdade — nacional, religiosa ou étnica. Contra esse reducionismo, o iluminismo moderno aposta no universal. Isso não significa negar a incomensurável riqueza do pluralismo cultural, mas é justamente em nome dos valores da diversidade que temos que recusar o enclausuramento numa única cultura. Se formos só brancos, ou só esquimós, ou só xavantes, estaremos nos fechando em guetos culturais autárquicos, hermeticamente calafetados contra o Outro, contra todos os outros que compõem o gênero humano. Por isso acredito, sim, na hibridação. Não vejo fundamentalismo nisso, pelo contrário: todos os indivíduos compulsivamente uniidentitários são fundamentalistas potenciais. Se eu fosse bósnio, preferiria ter que enfrentar um sérvio que fosse um pouco muçulmano, um pouco negro, um pouco maranhense, um pouco mulher, a enfrentar um sérvio duro e puro, um sérvio que fosse apenas sérvio. Vivam as diferenças, sim — mas não as diferenças coletivas, comunitárias, que fazem com que argentinos sejam diferentes de brasileiros, e sim as diferenças individuais, que fazem com que um brasileiro seja diferente de outro brasileiro, ou, melhor ainda, as diferenças que eu voluntariamente incorporo, transformando-me, graças a um processo contínuo de "autopoesis" numa síntese, por mim mesmo fabricada, de todas as diferenças que eu mesmo escolhi.

Humanidades em Diálogo: **Como apostar na razão que, após Marx e Freud, carrega a denúncia daquilo que há de opressor e irracional nela própria? Como pensar ainda no poder emancipatório da razão?**

Sérgio Paulo Rouanet: O iluminismo foi, na origem, um movimento de crítica do mito e das instituições sociais, vistas como não-razoáveis. No século 20, o iluminismo voltou-se contra suas próprias produções, as teorias: elas foram vistas como ideologias, isto é, como teorias contaminadas por relações de poder. Com Nietzsche, o iluminismo atingiu um novo patamar de reflexividade, voltou-se contra si mesmo e passou a denunciar a própria razão, que criticava, privando a crítica de todos os seus fundamentos. A autocrítica da razão acabou se transformando no suicídio da razão. É um pouco nessa linha que trabalha

Adorno, que vê na aporia da razão criticando a razão a grandeza e a dignidade do pensamento crítico, que não pode nem abrir mão da razão nem abdicar diante dela. Também é em parte a posição de Foucault, para quem a razão é uma simples antena na superfície do poder.

Mas não precisamos sucumbir necessariamente a esse niilismo epistemológico. Há uma certa base para construir um racionalismo moderno, a partir das conquistas teóricas de Marx e de Freud. Eles se dissociaram do racionalismo ingênuo dos séculos 17 e 18, mas não caíram no irracionalismo. Marx desvendou o substrato social de desrazão: era a falsa consciência, a incapacidade, socialmente condicionada, de devassar a verdade, mascarada pela ideologia, expressão das relações de poder. Com Freud, tornou-se possível desvendar o substrato psíquico da desrazão: o homem julgava estar sendo racional, quando na verdade agia e pensava segundo automatismos inconscientes.

A partir dessa dupla desmistificação, podemos elaborar um racionalismo novo, consciente de tudo aquilo que na razão transcende a razão, e que nos impede de ficar prisioneiros do irracional, à força de querer reprimi-lo. Consciente dessa dupla determinação da razão — poder e pulsão —, o homem sabe que toda razão é "impura", viciada, na origem, por distorções sociais e psíquicas, mas isso não o impede de criticar o existente, sabendo que o faz utilizando aquele mesmo instrumento, cuja vulnerabilidade a forças irracionais ele havia sido o primeiro a desnudar. Ele precisa ficar especialmente cauteloso para lidar com esses fatores irracionais, mas tal cautela é da mesma natureza que o cuidado com que, desde Bacon, os cientistas procuraram afastar a influência perturbadora dos "ídolos", que punham em risco a objetividade do trabalho cientifico. Habermas vai mais longe nessa tentativa de dissolver a aporia de uma crítica tão total da razão que destrói os alicerces da própria crítica. Para Habermas, a razão deve, sim, criticar a razão, mas essa proposição deixa de ser paradoxal, porque a razão que crítica não é mais a mesma que é criticada. A razão criticada é a razão monológica, autoritária, que se confronta despoticamente com um mundo de objetos a serem conhecidos e manipulados; ao passo que a razão que efetua a crítica é outra: é uma razão comunicativa, baseada não no paradigma da relação sujeito–objeto, mas no paradigma da intersubjetividade mediatizada pela linguagem.

[illegible]

Humanidades em Diálogo: Pode-se dizer que a política de incentivo fiscal, em especial a federal (Lei Rouanet e Audiovisual), representa um estímulo

para a atuação do setor privado, via patrocínio, em projetos culturais. O que o senhor acha de propostas que visam equilibrar o patrocínio de grandes projetos culturais com alta visibilidade com projetos culturais alternativos, experimentais e pequenas iniciativas culturais locais de arte popular e de diversidade visando abarcar a pluralidade de manifestações culturais? Enfim, como fica, no âmbito da dinâmica cultural, a responsabilidade do poder público na democratização do acesso à cultura? Recentemente, viu-se a mobilização de alguns grupos neopetencostais almejando a inserção dos "templos" (assim consta o termo no projeto de lei do senador Marcelo Crivella) como beneficiários da Lei Rouanet. O senhor acha que os "templos" são manifestações culturais que têm o direito, ou necessitam, ser inseridos no Programa Nacional de Apoio à Cultura?

SÉRGIO PAULO ROUANET: Desde que saí do cargo de secretário nacional de Cultura, tenho acompanhado apenas à distância o desenvolvimento da política cultural brasileira e, por isso, evito pronunciar-me sobre aspectos específicos dessa política, como os relacionados com a Lei de Incentivo à Cultura. Partilho plenamente da opinião de que precisamos equilibrar grandes projetos patrocinados pelo setor empresarial com projetos alternativos, experimentais, que reflitam a diversidade cultural brasileira. Lembro, aliás, que esses objetivos figuram entre os objetivos fundamentais do Pronac. Acrescento que, segundo minha concepção original, o financiamento de tais projetos deveria ficar a cargo do Fundo Nacional de Cultura, constituído por recursos públicos, e não a cargo do mecenato.

Quanto à inclusão de instituições religiosas entre as beneficiárias da Lei de Cultura, acho essa idéia totalmente absurda. Há muitos argumentos contra isso, mas basta dizer que felizmente vivemos num estado laico, baseado no princípio constitucional da separação entre o Estado e as igrejas, e a idéia de convocar o poder público para co-financiar "templos", seja pela renúncia fiscal, seja pelo desembolso físico de recursos, vai numa direção diametralmente contrária a esse princípio.

miu ee cu m S

Ruy Lewgoy Luduvice

Ar R

O autor ensaia abordar os desafios propostos pelos movimentos modernistas do começo do século 20, no que concerne à relação arte/espectador, à luz do pensamento estético do filósofo Friedrich Nietzsche em seus últimos textos. Para tal, serve-se das reflexões empreendidas por Ortega y Gasset, Robert Klein e Paul Klee sobre as mudanças intentadas pela assim chamada arte moderna.

Palavras-chave: Nietzsche – Arte moderna – Gênio – Espectador

Gostaria de, rapidamente, definir uma posição face aos textos de Nietzsche que, de algum modo, norteará todo o restante da exposição, na qual pretendo problematizar alguns temas de sua filosofia. Ela diz respeito à noção de "artista" no interior dos últimos textos do autor.

Entendo que, embora seja evidente que Nietzsche evoque a arte e o artístico em muitos momentos e, freqüentemente, em momentos em que a discussão em questão não é, digamos, estética (e um bom exemplo, me parece, é o prólogo da "Genealogia da Moral", quando, no § 8, ele pede que seu leitor pratique a leitura como arte), de forma a, talvez, transpor alguns temas que dizem respeito à estética para outros campos, existe, na fase final da filosofia de Nietzsche, uma reflexão que diz respeito à arte, entendida, digamos, como "belas-artes". Isso está explicitado, por exemplo, no projeto nietzscheano de uma "fisiologia da arte" e no esforço do autor de estabelecer uma "tipologia das artes" (romântico, clássico, trágico).

Já é mais do que sabido entre nós o quão intranqüila é a relação da arte com seu público pelo menos desde o fim do século 19, sobretudo com o impressionismo. Podemos dizer, seguindo o crítico Robert Klein, que essa crise entre artista e público teria sido desencadeada porque o início do que chamamos arte moderna é marcado pelo desaparecimento da referência, "o ser real ou ideal com o qual se media a obra", uma referência que mudava conforme as épocas, ora como uma obra precedente a ser imitada, ora como um modelo exterior a ser restituído, ora como idéia interior, preexistente, a ser realizada, ora como lei do gênero a ser satisfeita, ou como qualquer norma estética, quando não a simples emoção ou personalidade do artista, "que era preciso exprimir de maneira convincente e contagiante"[1].

Esse descompasso entre arte e público é, por exemplo, exprimido por Ortega y Gasset, para quem "o característico da nova arte [Gasset escreve isso em 1924, num artigo de jornal] 'do ponto de vista sociológico', é que ela divide o público nestas duas classes de homens: os que a entendem e os que não a entendem. Isso implica em que uns possuem um órgão de compreensão, negado, portanto, aos

---

1 KLEIN (3, p. 398)

outros; em que são duas variedades diferentes da espécie humana". E sentencia: "a nova arte tem a massa contra si e sempre a terá"[2]. Já o artista Paul Klee diz esperar que "esse tipo de espectador leigo, aquele que persegue na pintura um de seus objetos preferidos, desapareça gradualmente à minha volta, passando a ser para mim, no máximo, um fantasma inofensivo, em futuros encontros"[3]. De toda a forma, o que se coloca é o fim de uma certa apreciação estética, visto que, na luta das vanguardas contra o academicismo, se tratava de negar qualquer tipo de "dever ser" da obra, do qual ela seria solução aproximativa e em que, em sua apreciação estética, se deveria comparar a obra feita com a ideal, para daí concluir o logro ou malogro do artista em sua confecção[4].

É em torno desse quadro que parece interessante retomar certas idéias desenvolvidas por Nietzsche, principalmente na fase final de sua produção. Não que elas necessariamente resolvam os problemas acima colocados (se não estão resolvidos), mas pelo menos jogam luz sobre uma certa relação desenvolvida entre espectador e obra de arte. Principalmente, tendo em vista que Nietzsche escreve justamente num período pré-modernista, mas que, no entanto, já é contemporâneo, por exemplo, do impressionismo, me parece ser possível ler em seus textos uma certa mudança de sensibilidade para a arte. Gostaria de tomar como ponto de partida o aforismo 6 da terceira dissertação da "Genealogia da Moral".

Ele se inicia com uma crítica à Schopenhauer e Kant, eu cito: "Schopenhauer fez uso da concepção kantiana do problema estético — embora certamente não o contemplasse com olhos kantianos". E, mais à frente: "Kant, como todos os filósofos, em vez de encarar o problema estético a partir da experiência do artista (do criador), refletiu sobre a arte apenas do ponto de vista do 'espectador' (...) se ao menos esse 'espectador' fosse conhecido dos filósofos do belo!"[5]. Mas o que seria esse "espectador", que Nietzsche põe entre aspas, e por que eles não teriam compreendido a criação artística? Kant, por exemplo, diz que é apenas a partir da criação artística, do gênio, que se pode compreender o que são as belas-artes e Schopenhauer consagra quase que inteiramente o terceiro livro de "O Mundo

2 ORTEGA Y GASSET (8, p. 22 e 21)

3 KLEE (8)

4 KLEIN, Id., p. 365

5 NIETZSCHE (7)

como Vontade e como Representação" para falar da atividade do gênio, que é representação independente do princípio de razão, contato com as idéias mesmas.

Para Nietzsche, esse "espectador" (com aspas) é uma "pletora de vivências fortes e singularíssimas, de desejos, surpresas e deleites", e de forma alguma alguém para quem é indiferente a existência do objeto[6]. Embora Kant afirme que "não há uma ciência do belo"[7], Nietzsche diz que o que ele fez foi dar ao belo os predicados da ciência: impessoalidade e universalidade[8]. Já Schopenhauer afirma que o criador artístico é o "claro olho cósmico", metáfora que por si mesma já deixa claro se tratar aqui de uma estética de espectador, pois, em Schopenhauer, o grande criador, o gênio, é ao mesmo tempo o grande contemplador[9]. Mas a questão que Nietzsche parece colocar é: seria possível criar e contemplar objetivamente, desinteressadamente ao mesmo tempo? Seria mesmo possível essa contemplação desinteressada? Nietzsche duvida: esse espectador/criador é absolutamente interessado em que haja desinteresse. Daí a evocação nietzscheana do mito de Pigmalião, o escultor apaixonado pela estátua que fez. Tomado de desejo, ele cria, conforma o marfim à sua vontade e, após o trabalho, o contempla. Pigmalião não foi um homem necessariamente "inestético"[10], ele cria *e* contempla a obra de forma interessada. A unidade dessas duas atividades, criação e contemplação, revela porque Nietzsche coloca o espectador entre aspas.

Ele parece unir de forma explícita o que Kant havia separado. Na "Crítica do Juízo" ele afirma que "para o ajuizamento de objetos belos enquanto tais requere-se gosto, mas para a própria arte, isto é, para a produção de tais objetos, requere-se gênio"[11]. Contrariamente a isso, Nietzsche afirma que não há porque admitir que o gosto e a força criadora estejam separados[12]; ele diz que "o efeito das obras de arte é *a excitação do estado de criação artística*"[13]. Além do quê, o que há aqui é um "estado criativo" e não uma "faculdade criadora". Declara que "a superstição do nosso século é a superstição do gênio", que serve apenas para que se

---

6 KANT (1)

7 KANT, Id.

8 NIETZSCHE, Id.

9 SCHOPENHAUER (9)

10 NIETZSCHE, Id.

11 KANT, Id.

12 NIETZSCHE (4)

13 NIETZSCHE (6)

procure, aquilo que Nietzsche chama de um público "menos artístico e que logo se ajoelhe" [14].

Gostaria de observar, nesse ponto, que, em Nietzsche, o âmbito da experiência e criação artística não se circunscreve ao domínio do belo, pois, como ele afirma, "nada é mais condicionado, digamos limitado, do que nosso sentimento do belo", essa nossa "vaidade de espécie" [15]. O artista pode muito bem optar, por exemplo, pelo feio em sua obra, pois os "juízos do belo e do feio são míopes", condicionados em relação aos nosso mais baixos valores de sobrevivência[16], neles encontramos apenas a nossa própria sombra.

Mas então o que conta? Nietzsche insiste repetidas vezes na noção de experiência na arte, no enriquecimento das vivências que se tornam possíveis através da arte. Uma grande parte da crítica a Wagner (e aqui não interessa se ela procede ou não para o caso específico do compositor) é que suas óperas solapariam o indivíduo, ele diz que "o indivíduo deixa a si mesmo em casa quando vai ao teatro, renuncia ao direito de ter a própria escolha, a própria língua"[17]. Ou seja, há um empobrecimento da vivência.

Num fragmento póstumo, Nietzsche afirma que o estado de ânimo estético supõe uma suspensão da intimidade[18]. Ou seja, uma abertura da minha individualidade para o que me é outro, mas não a sua dissolução; para meu outro, por exemplo, para o que talvez eu pensasse que poderia me aniquilar; permite a "familiarização com outras almas"[19], mas, ele adverte, o artista nunca transmite pensamentos, ele comunica movimentos e sinais, que são, digamos, reconstruídos pelo espectador como pensamentos (daí a posição de atividade do público). Nesse ponto é interessante trazer novamente Robert Klein, que afirma que, muitas vezes, a arte moderna nos chegou (e eu diria que ainda nos chega) a contragolpes[20].

---

14 NIETZSCHE, Id.

15 NIETZSCHE (5)

16 NIETZSCHE (6)

17 NIETZSCHE (4)

18 Nietzsche, em fragmento póstumo, citado por VASQUEZ (10)

19 NIETZSCHE (6)

20 KLEIN, Id.

É essa mesma abertura por parte do espectador que talvez pedisse Klee ao recusar "o público que busca seus objetos preferidos". Ele descreve esse público como aquele que "enquanto o artista ainda está dedicando todos os seus esforços a agrupar de maneira mais pura e lógica os elementos formais (...) um observador leigo pronuncia palavras devastadoras: 'Não parece nem um pouco com meu tio!', o pintor, se tiver os nervos disciplinados, permanece em silêncio e pensa: 'O tio não importa! Só tenho que continuar construindo'"[21]. Assim como ele havia se libertado do referencial acadêmico, ele gostaria que seu público também o fizesse.

Nietzsche, em um época anterior a Klee, demonstra uma certa insatisfação com a arte de seu tempo: sobre os pintores (já que mencionamos Klee), ele afirma que "um imita Rafael, outros, os primeiros mestres italianos; os paisagistas utilizam árvores e nuvens para fazer odes e elegias. *Nenhum* é simplesmente pintor (...) Eles não amam a forma pelo que ela é, e sim pelo que ela expressa"[22]. Se, por um lado, Nietzsche crítica o romantismo, como fica claro em muitas passagens de sua obra, por outro não parece se satisfazer com uma simples volta do classicismo. Diz o autor, num fragmento póstumo, não se satisfazer com a noção de clássico, tal como Winckelmann e Goethe a forjaram[23], e coloca como pergunta o que seria uma música que não fosse de origem romântica e que, no entanto, fosse dionisíaca[24]. Ou seja, sem entrar no mérito do que seja esse elemento dionisíaco, o autor percebe a necessidade de uma outra arte, para além de romantismo e classicismo, dois gêneros consagrados no século 19.

Por fim, gostaria de insistir que esse novo espectador não tem nada a ver com alguém dotado de um "órgão de compreensão especial" para a arte – com o qual se poderia operar um raciocínio do tipo: "quem possui o órgão entende o monte de feno de Cildo Meirelles no meio do salão; quem não o tem, não o entende". Gasset me parece apenas inverter os termos e, ao invés de falar em um criador genial, fala de uma espectador genial. Klee é muito mais gentil. Diz ele numa conferência:

> "(...) vou ajudá-los a observar a oficina do artista, e então poderemos nos entender. Tem de haver alguma região comum aos espectadores e aos artistas, na qual é possível uma aproximação mútua, e onde o artista não precisa aparecer como algo à parte, mas sim como uma criatura que, como os senhores, foi lançada sem aviso num mundo multiforme e, como os senhores, tem de achar seu caminho"[25].

---

21 KLEE, Id.

22 NIETZSCHE, Id.

23 NIETZSCHE, Id.

24 NIETZSCHE, Id.

25 KLEE, Id.

1.KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade de julgar**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

2. KLEE, Paul. **Sobre arte moderna e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

3. KLEIN, Robert**. A forma e o inteligível**. São Paulo: Edusp, 1998.

4. NIETZSCHE. **A gaia ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

5. _____. **Crepúsculo dos ídolos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

6. _____. **Fragmentos finais**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

7. _____. **Genealogia da moral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

8. ORTEGA Y GASSET. **A desumanização da arte**. São Paulo: Cortez, 2005.

9. SCHOPENHAUER. **O mundo como vontade e como representação**. São Paulo: Unesp, 2007.

10. VASQUEZ, Carlos. A aparência embriagada. **Cadernos Nietzsche***:* do Departamento de Filosofia da FFLCH/USP, São Paulo, n.18, 2005.

Ruy Lewgoy Luduvice é graduando em Filosofia pela USP.
E-mail: rluduvice@gmail.com

◎ ◎á◎m◎ p◎ãc◎u ◎◎á◎m◎ p◎c◎
◎◎r ◎ ep◎c◎ c◎S ◎u◎◎

Felipe Fernandes Peres

✤A r ✤ ✤R

Este artigo e ensaio procura mostrar como a filosofia de Bergson pode ser interpretada tanto como uma leitura edificante da natureza do Ser como, por outro lado, uma espécie de ocultação do real, pois ela arroga a si um justo olhar privilegiado, capaz de desvelar a realidade — porém, tal olhar tem problemas em sua fundamentação.

Palavras-chave: Ontologia – Duração – Intuição – Tempo – Ocultação

O dissenso é a coisa do mundo mais bem partilhada entre os homens, pois cada qual pensa estar tão bem provido de um justo olhar capaz de desvelar o real que, mesmo os menos hábeis na defesa da veracidade desse olhar não julgarão por isso estarem em erro. Assim, seja por meio de razões, de uma intuição, ou de birra mesmo (de uma patologia qualquer), cada pessoa encontrará seu meio de discordar. Isso posto, após essa exortação de humor questionável, esclarecemos que o objetivo deste trabalho é comentar algumas "idéias gerais" da filosofia de Bergson (as aspas se justificam, pois essa idéia mesma já faz parte de seu aparato conceitual) tomando como guia a introdução de seu livro "O Pensamento e o Movente" (texto maduro do autor) e procurando também problematizar ali as noções de ocultação e desocultação do real, no espírito em que foram tratadas por Heidegger em "A Doutrina de Platão Acerca da Verdade".

De início, cabe dizer brevemente o que entendemos significar tal ocultação-e-desocultação do real, noção que nos parece ao mesmo tempo se aproximar e se distanciar da filosofia de Bergson, para que façamos nosso percurso com uma suspeita ativa. Sendo assim, no referido texto, Heidegger investiga a palavra grega "alétheia" (verdade) e observa que etimologicamente ela tem um sentido negativo, ou seja, "a-létheia" (sem ocultação). Ora, se o sentido primeiro da "verdade" é o de desocultamento, então, parece ser necessário que, antes desse desvelamento, o real, o Ser esteja, ao menos em parte, oculto. E dada essa ocultação original, a filosofia, a ciência e o senso comum se esforçarão na descoberta de um meio adequado, de um justo olhar, para a desocultação do Ser. Contudo, para Heidegger, é justamente essa noção a priori problemática do Ser que deveria ser mais adequadamente compreendida. Isto é, por que o Ser é um problema? Por que estaria desde já oculto? Não poderíamos simplesmente constatar que ele "está aí"? Nesse sentido, mesmo o método bergsoniano da intuição, com todas as precauções que toma com a linguagem, talvez também fosse até certo ponto uma espécie de ocultação do real (uma vez que também se arroga um justo olhar), pois para Heidegger:

> "Nenhuma tentativa de fundamentar a essência da desocultação na 'razão', no 'espírito', no 'pensar', no 'logos', nem em qualquer outra espécie de 'subjetividade' pode salvar a dita essência, pois o que é preciso fundamentar, ou seja, a essência da desocultação mesma, ainda não está em tudo isso suficientemente questionada. E sempre tem que chegar a ser 'posta em claro' a conseqüência essencial da essência não compreendida da desocultação" (Heidegger 5, p. 20).

Portanto, durante nosso percurso pelo texto de Bergson, ficaremos atentos a alguns sinais dessa suposta ocultação e desocultação do real, para ao final dele ensaiarmos uma síntese.

Sendo assim, espacializemos o texto de Bergson — uma vez que ele nos diz ser isso inevitável à nossa inteligência. Ou seja, a introdução de "O Pensamento e o Movente" divide-se em duas partes: a primeira explica a noção fundamental de seu pensamento, que é a diferença entre a duração e o pensamento espacializado; a segunda discorre sobre as principais perguntas e respostas das quais sua filosofia se ocupou, isso é, em poucas palavras, sobre as ilusões que o pensamento da duração poderia afastar e sobre seu método, a intuição.

Na primeira parte do texto, Bergson faz uma série de considerações sobre as noções fundamentais de sua filosofia: duração e tempo. Ressalta inicialmente que falta à filosofia precisão (não deixar escapar nenhum aspecto do real), pois os sistemas filosóficos são abstrações muito gerais, que contemplam todos os mundos possíveis, e nos quais tudo poderia acontecer de maneira diversa da que percebemos, da experiência. Tais abstrações se mostram insatisfatórias e palco de infindáveis querelas. Ao contrário, a explicação satisfatória seria a da ciência (num novo sentido, que será tratado adiante e, aliás, em Bergson, as palavras sempre se colocam em um novo sentido), pois ela se contenta com o objeto dado na experiência, ela "adere ao objeto". Nesse sentido, para Bergson, era a filosofia evolucionista de Spencer que dava sinais de caminhar na direção de "modelar-se sobre as coisas", porém os primeiros princípios de Spencer ainda lhe pareceram fracos, e por isso ele procurou "completá-los" a partir da idéia de tempo.

Mas o que é esse tempo? Trata-se fundamentalmente da constatação de que o tempo real escapa às matemáticas. Pois, sendo sua essência passar (nenhuma de suas partes permanece quando outra se apresenta), a sobreposição de suas "partes" (a rigor não haveria partes), para a medida, é impossível. Sendo assim, essa ocultação do tempo real ocorre porque o tempo que utilizamos para a ciência é espacializado, ou seja, é uma abstração geométrica que não se relaciona com a duração (que é intensidade pura, continuidade pura, heterogeneidade que se interpenetra e que não é extensa). Ora, justamente o oposto é o tempo matemático: uma linha. Uma linha que contém vários momentos, várias "paradas virtuais" de tempo, todavia, que não dá conta de todos os momentos, que não dá conta dos entre-momentos (infinitos). E, para Bergson, não podemos desprezar esses entre-momentos, pois neles tudo pode acontecer: "O tempo poderá acelerar-se enormemente, e mesmo infinitamente: nada terá mudado para o matemático, para o físico, para o astrônomo" (Bergson 2, p. 222). Já para a consciência, os entre-momentos fazem toda a diferença, pois ela se dá por excelência na duração e perceberia essas acelerações ou refreios. Por sua vez, a ciência trata o tempo como se ele já tivesse passado, pois sua função é prever, calcular. Isso é, a "ciência normal" pensa na medida da duração e não na duração mesma. Porém, para

Bergson, é justamente a compreensão dessa duração, que a ciência elimina por motivos práticos, que nos possibilitaria desvelar o real.

Segundo Bergson, durante toda a história, espaço e tempo foram erroneamente tratados como coisas de mesmo gênero. E foi suficiente a substituição da palavra "justaposição" (de imóveis) por "sucessão" (de seções imóveis de tempo, de instantâneos) para que se instaurasse a ilusão de que a distinção entre essas duas idéias (espaço e tempo) estava adequadamente estabelecida. Mas, nessa solução, a espacialidade (cujo signo é a imobilidade) permaneceu presente em ambas as naturezas e é justamente essa característica que não está de acordo com a idéia de duração, que é continuidade pura. O "erro", portanto, foi tratar duração como extensão sendo a linguagem e a inteligência as responsáveis por nos conduzirem a tal obscuridade.

Essa máscara, essa ocultação, aconteceria porque nossa representação intelectual do movimento desvia o olhar da transição, porque, para fins práticos, ela não lhe interessa. Isso porque nossa inteligência busca a fixidez do objeto para manipulá-lo. Ao contrário, a mobilidade real em Bergson é essencialmente uma continuidade indivisível. Os momentos são apenas instantâneos tomados por nosso entendimento, são abstrações, como uma fotografia. Essa visão justaposta de instantes serve às exigências da linguagem e do cálculo.

Sendo assim, dada essa má interpretação da duração, Bergson aponta que os problemas metafísicos teriam sido mal formulados, porém, ao contrário das antinomias de Kant, justamente por terem sido mal formulados é que lhes caberiam outras respostas. Ou seja, eles não são problemas insolúveis, eternos – falta-lhes apenas um justo olhar.

Em Bergson, a observação do fluxo da consciência foi a situação privilegiada para a constatação da duração como continuidade pura. Prestando atenção em seus estados, seus dados imediatos, Bergson percebeu a consciência como pura intensidade, pura qualidade e pura continuidade. E também como um único estado de atenção, e de tensão, do qual não podemos diminuir um só segundo sem modificar-lhe o conteúdo, assim como não se pode diminuir a duração de uma melodia sem alterá-la. Essa duração na consciência é memória (conjunto de imagens percebidas) constantemente presentificada, em que o passado quase não se distingue do presente. Nesse sentido, o estado seguinte (ou diferenciação) é sempre uma criação, pois se constitui como um arranjo novo de reais virtuais (o possível não é mera condição lógica, é uma configuração do real que existe, sendo a diferenciação um recorte, uma perspectiva do real). Já o movimento pensado espacialmente implica que o futuro seja totalmente causado, determinado pelo passado — não havendo novidade, imprevisibilidade. Por isso, para Bergson, mesmo os pensadores que defen-

dem o livre-arbítrio o concebem apenas como uma escolha entre "possíveis" pré-determinados.

Além disso, para Bergson, há consonância entre a duração irreversível da história de nossa consciência e aquela dos estados do mundo material, pois eles são contemporâneos: "E como esta dura [nossa consciência], é necessário que os estados do mundo material se relacionem de alguma forma à duração real" (Bergson 2, p. 226). Sendo assim, a duração do mundo material apresenta-se como evolução criadora, ou seja, criação perpétua de diferença sem um télos (as diferenças não são prévias, elas se transcriam a cada contínua atualização). Ora, mas essa é uma noção aparentemente ilógica, ou seja, como algo pode se realizar sem ser um determinado possível antes? De fato, é uma idéia que, no mínimo, nos causa suspeita; mas Bergson nos dirá que tal desconforto é natural, pois é próprio de nossa inteligência considerar que tudo aquilo que é, o é apenas porque pudera ser (cf. Bergson 2, p. 227). Ele nos dirá que se trata de um vício de nossa inteligência exigir retrospectivamente e prospectivamente a validade de juízos atuais "... devido ao princípio, profundamente gravado em nossa inteligência, de que toda verdade é eterna" (Bergson 2, p. 227). Nossa lógica, portanto, não admite a possibilidade de que algo surja, de que alguma coisa seja criada, ou seja, de que o tempo seja eficaz na produção de realidade.

Enfim, para o filósofo, nossa inteligência nos torna naturalmente incapazes de compreender a noção de duração num primeiro momento. Torna-se necessário um esforço antinatural para desocultar a duração. O justo olhar, portanto, é antinatural e pensar espacialmente é estar na caverna. Desse modo, as ilusões de fixidez e as várias dificuldades da metafísica e da ciência são atribuídas à natureza de nosso entendimento, quase como o fez Kant. A diferença é que, para Kant, nós deveríamos nos conformar com as limitações e abandonar a metafísica enquanto acesso às coisas em si. Para Bergson, uma metafísica com tal pretensão ainda é possível redefinida, com novo método e com novo olhar: as lentes do tempo.

□⚜R⚜pr ⚜ãç⚜R

A segunda parte do texto de Bergson trata dos problemas que sua filosofia enfrentaria e do método para resolvê-los, a intuição. Palavra ambígua (e não poderia ser de outro modo, dado que o signo, que é fixidez, aponta para um referenciado que é movimento), mas que, recontextualizada, assume função útil à aproximação do real, que é a mudança pura. Esse novo método de uma nova metafísica não mais procuraria abarcar todo o real a partir de princípios,

de generalizações primeiras, mas procuraria dar a cada uma das coisas uma explicação exclusiva, num empirismo superior, permeado pela idéia de duração. Desse modo, tal intuição se apresenta como o método para a apreensão daquilo que faz a coisa ser o que ela é, em sua diferença a respeito de tudo aquilo que ela não é. Para tanto, o método compreenderá três regras: 1) verificar a veracidade e a falsidade dos problemas (a negação do Ser, por exemplo, é falso problema); 2) reencontrar as articulações do real nesse empirismo superior; e 3) manter sempre ativa a idéia de duração.

A intuição tem seu domínio no espírito (consciência) e deseja ver nas coisas, mesmo na matéria, sua participação na espiritualidade. Desse modo, para Bergson, nessa mistura humanizada entre espírito e matéria, os resultados obtidos pelas filosofias que utilizam o método da intuição parecerão não coincidentes, mas não serão por isso inconciliáveis, posto que suas descobertas serão todas perspectivas legítimas do real (pontos de vista, sistemas de referência). Ora, percebamos que o justo olhar aqui é suavizado, em parte relativizado, e, nesse sentido, se aproxima do ponto de vista de Heidegger. Porém, em Bergson, ainda assim mantém-se a necessidade de um método.

Para Bergson, o método é em princípio de difícil compreensão e uma idéia que surge de uma intuição é também inicialmente obscura, pois a duração, ao contrário da inteligência que representa sem dificuldades o novo como um rearranjo de elementos que já existiam, é continuidade ininterrupta de novidade imprevisível. Sendo assim, dados os nossos hábitos de pensamento, nossa primeira reação é taxar a intuição de incompreensível. Por isso torna-se necessário dar-lhe um voto de confiança. Isso é, devemos ser tolerantes com sua obscuridade inicial se quisermos usufruir de seus benefícios (assim como o fazemos numa leitura estrutural de texto). Desse modo, no processo de investigação do real por meio do método, ele mesmo se esclarecerá e esclarecerá as coisas: "Mas aceitemo-la provisoriamente, passemos com ela pelos diversos departamentos de nosso conhecimento: nós a veremos, a ela, obscura, dissipar as obscuridades" (Bergson 2, p. 236).

O objeto dessa intuição será privilegiadamente o espírito e será o método de uma nova metafísica, que trabalhará ao lado da ciência. Isso porque, se a ciência trabalha bem com a matéria inerte (foi feita para dominar a matéria, para fabricar instrumentos e guiar nossos corpos), ao contrário, atrapalha-se ao falar da viva (mais especificamente, do espírito). Assim, se reinstituímos a metafísica, com seu método da intuição para explicação da consciência, e delimitamos a atuação da ciência criticamente, permeada pela idéia de duração e de intuição imediata (empirismo radical), então o relativismo da ciência estaria afastado, até que se prove o contrário. Ora, é justamente essa a nossa suspeita. Se podemos "prová-la", não sabemos se é o caso.

De acordo com esse novo arranjo da pesquisa sobre a natureza das coisas, a nova metafísica deverá se dedicar à investigação do espírito e ao desenvolvimento de novas funções da inteligência, enquanto que a ciência deverá se limitar à pesquisa material. Ou seja, a metafísica e a ciência são dois departamentos do pensamento humano que devem trabalhar lado a lado. A ciência, sob o método da inteligência espacial, conhece o real do ponto de vista material; a metafísica, pela intuição, conhece o real da consciência e afasta os preconceitos espaciais da inteligência para a compreensão do devir. Seus métodos se interdeterminam (cada um serve de idéia reguladora ao outro), pois na verdade seus objetos se entrelaçam. Desse modo, assim como a física em parte já se libertou do intelectualismo e passou a valorizar a experiência, pela mesma reforma terá que passar a metafísica, a qual, forçosamente tendo que trabalhar com conceitos, terá que admitir que nesses conceitos não está toda a experiência (no próprio conceito de intuição não está toda a experiência da intuição), mas que eles são apenas uma referência imperfeita (aproximada) do real e que, justamente por isso, poderiam nos indicar um caminho para a visão direta do real — ou seja, mais uma vez, fornecer um justo olhar.

Não se trata de tarefa fácil. Para o filósofo, a ciência e a metafísica "tradicional" (aquela que não é a de Bergson), por sua vez, estão sempre prontas a dogmatizar, posto que de algum modo precisam justificar os princípios primeiros que a inteligência requer, sejam eles matemáticos, ou religiosos, ou de qualquer outra natureza. Enfim, ao que parece, a inteligência tem necessidade de uma "virtus dormitiva" (a misteriosa propriedade do ópio que nos faz dormir, como representado em "Le Malade Imaginaire", de Molière) para poder funcionar corretamente. "Ser", "Deus", "vontade" (e por que não "tempo"?) são noções que devem ser aceitas peremptoriamente, como axiomas, premissas, fundamento, evidência, enfim. Ainda que possam ser "provadas" posteriormente.

Mas, para Bergson justamente "Aí está o vício dos sistemas filosóficos. Eles crêem nos informar acerca do absoluto dando-lhe um nome" (Bergson 2, p. 246). A solução desse vício seria a ultrapassagem da linguagem, por meio do contato direto (imediato) com o objeto na experiência, segundo o método da intuição. Porém, em tempo, ressaltamos que, apesar do escopo bastante explícito que Bergson delimita à linguagem (apenas aproximação do Ser), devemos ficar atentos também à duração ou ao tempo, como potenciais "virtus dormitivas". E uma evidência de que essa preocupação não é descabida é a aproximação dessas idéias àquela do "saber privilegiado", como aquele dos "mestres da verdade" (cf. Detienne 3) na Grécia arcaica (o poeta, o rei e o adivinho) – o qual sempre cheira a ocultação (agora do filósofo-cientista).

Para Bergson, essa experiência privilegiada do real nos liberta da servidão do espírito à letra, à inteligência e, portanto, das explicações materiais-espaciais do real (que visam o prático e não o preciso, o verdadeiro). A filosofia não seria, portanto, um quebra-cabeça em que as peças estão todas dadas, bastando montá-lo; na verdade, mais adequada seria a metáfora de um baralho repleto de coringas — e com quantidade de cartas indefinível. Aliás, é justamente esse o papel da linguagem nesse novo método de investigação do real: a aproximação metafórica do real, sua enunciação inventiva, enquanto um recorte bem feito de um problema filosófico.

Entretanto, reerguendo nossas guardas antiocultação, percebamos que tal enunciação é invenção, mas não é uma invenção qualquer, sem critério. Ao contrário, trata-se de uma invenção que necessariamente deve fazer uso de um método privilegiado (o qual requer de início sua aceitação complacente, a modo de um credo religioso, para que as brumas progressivamente se afastem), a intuição, e que, portanto, é também uma espécie de ocultação, de mito. Tais invenções são heurísticas, úteis, edificantes, libertadoras, mas ainda mito. Desse modo, até para sermos coerentes com Bergson, relembremos que o real só se apreende diretamente, por experiência, por perspectiva, por seleção do real (percepção), como uma peneira, e que a linguagem sempre falsifica, mesmo a invenção bem intencionada.

Essa "enunciação dos problemas" não é mais que um tipo de "idéia geral", ou seja, o agrupamento de um conjunto de elementos não totalmente definidos sob o mesmo nome, uma classificação aproximada do real. E essa classificação, para Bergson, não é mais do que um hábito que se eleva do campo da ação para o do pensamento. Ou seja, a natureza em vez de dar ao homem o instinto, deu-lhe a inteligência, capacidade de inventar seus próprios instrumentos de seleção do mundo, de reação ao mundo, sendo que essas idéias gerais surgem originalmente na sociedade para a conversação e a cooperação. Ora, essas idéias desde sempre não estariam compromissadas naturalmente para a percepção do devir, mas para a orientação da ação humana, sendo, portanto, invenções sociais. Para Bergson, cabe à filosofia, portanto, recolocar uma classificação do real, mas agora prevenida com a idéia de que ela é uma classificação (abstração do real) e que o que existe de fato é o devir. Trata-se de um esforço do espírito, que se reinsere no elã vital, espécie de consciência universal imanente da duração: "... gerador das sociedades que são geradoras de idéias" (Bergson 2, p. 254).

Para Bergson, as idéias gerais falsas, ou os problemas da metafísica, ocorrem pois falam muito mais sobre o que não é do que sobre o que é. Por exemplo, jamais nos espantaríamos de existir alguma coisa (o "mundo exterior", por exemplo) se não admitíssemos antes que nada pudesse existir. Tal espanto ocorreria

devido a um preconceito lógico, natural. Trata-se, segundo Bergson, do vício da negação, ao qual não sucumbem aqueles que simpatizam com a força do elã vital.

Essa advertência externa (fora da lógica) às ilusões da inteligência mostrará, portanto, que idéias como "desordem" e "nada" são palavras vazias de sentido, pois nenhum arranjo se põe sem que outro o substitua, e nenhuma matéria se põe sem que outra a substitua. Para o filósofo, tais idéias são miragens de idéias, ilusões, porque nossa inteligência ignora presenças que não nos interessam, taxando-as injustamente de "ausências". Assim, uma vez que estivéssemos convencidos dessa ilusão intelectual, ela se dissiparia. E o pensamento poderia respirar, retomar sua marcha.

Mas poderíamos nos perguntar: tal advertência externa é de fato externa à inteligência humana? Diríamos com Bergson que ela, essa advertência de viés biológico às ilusões intelectualistas, se forma por indução: 1) indução por enumeração — por meio da qual observa diversos casos em que o pensamento espacializado se encontra em dificuldade e supostamente se desembaraça com a ajuda da idéia de duração; e 2) indução por abdução, ou "inferência a favor da melhor explicação" (que é um eufemismo para "chute" — sem que neguemos que o chute às vezes é feliz), por meio da qual a mesma lógica do devir da consciência é projetada no mundo material. Ora, podemos conceder a razoabilidade de tais induções (sem questionar a indução em si, como em Hume), porém, de qualquer forma, é saudável lembrar que essa convicção do devir não é necessária. Novamente, contudo, o argumento bergsoniano tentará se colocar um passo atrás (argumento "ad hominem" — desqualificando a inteligência que percebe a contingência da formação da premissa da duração por meio de indução), mas atrás de quê? De que lugar ele fala? (e pressentimos novamente a censura à pergunta espacializadora) Provavelmente com os olhos e a lógica privilegiada de um demônio, emprestados desde sempre ao adivinho, ao poeta, ao rei e, agora, ao filósofo-cientista.

Esse novo saber consiste no esforço de resolução de cada problema da natureza do real em seus elementos específicos, e não por meio de idéias gerais prévias, ou seja, trata-se de um empirismo radical associado à premissa da duração. Assim, seriam necessários diversos estudos pontuais para a compreensão adequada de apenas um elemento, mas, a rigor, os estudos nunca seriam suficientes...

Exemplo de êxito nesse novo método seria o esclarecimento da relação psicofisiológica (da relação entre sistema nervoso e espírito). Em sua investigação sobre tal problema, Bergson mostrou o fato da liberdade, pois, a partir da percepção da consciência como duração e constante diferenciação por criação (atualização contínua das diversas configurações virtuais, mas reais, do Ser na

consciência — que é centro de indeterminação), conclui que tal liberdade sempre é possível (fundamentalmente para aqueles que podem experimentar seu "eu profundo" — experiência de atualização de imagens da memória não pautada pela utilidade, como no sonho). Também julga ter esclarecido que o cérebro teria o papel de escolher dentre as lembranças aquelas que poderiam aclarar melhor uma ação começada, sendo um órgão de atenção à vida (em oposição ao campo do sonho), mas que essas lembranças se conservariam nelas mesmas, para além do cérebro, sendo o passado integralmente conservado. Essa afirmação é justificada quando nos colocamos nos dados imediatos da consciência, ou seja, no "campo de imagens" (explicação da relação sujeito versus mundo, para além — ou melhor, para aquém, para antes — da querela materialismo versus idealismo), em que o corpo ocupa uma imagem central, que tem acesso a seus estados internos, mas que não por isso deixa de ser também uma imagem (o próprio sistema nervoso é uma imagem). Ou seja, o que percebemos são imagens, imagens que existem em si enquanto tais. Contudo, Bergson reconhece que sua reflexão sobre as "imagens" em matéria e memória foi julgada obscura devido aos preconceitos intelectuais dos leitores. Ou seja, mais uma vez, ele apresenta sua advertência externa aos vícios da inteligência humana.

A investida contra a linguagem, por meio da advertência externa, permanece e se enerva no momento final do texto. Assim, para Bergson, não deveria ser surpresa que a filosofia tenha sido de início dialética, visto que não possuía outros meios, ou seja, o conhecimento experimental da matéria e do espírito ainda era precário. Para ele, a linguagem, que se caracteriza pela estabilidade, deveria se limitar ao uso social, pois é a própria sociabilidade que exige tal fixidez dos signos. Além disso, crítica duramente "o homem inteligente" (o sofista — e quanto peso negativo a crítica platônica, talvez injustamente, lhe deixou de herança...), aquele que dispõe dos conceitos tradicionais da sociedade e deles tira conclusões razoáveis, verossimilhantes, enquanto ensaia falar sobre o real. Isso porque, para ele, a inteligência natural não implica competência para analisar um problema científico. O estudo correto, o justo olhar, só se dá caso a caso, num estudo experimental aprofundado e permeado pela idéia de duração.

Bergson censura os homens bem-pensantes (o "homo loquax"), aqueles que se mostram capazes de falar com razoabilidade sobre qualquer assunto, justamente porque, para ele, o que se requer não é "razoabilidade" (que se baseia em princípios gerais), mas precisão. Ora, o que poderia falar, por exemplo, um inteligente crítico literário sobre uma questão da física, como a distinção entre partículas e ondas? Sem dúvida poderia dizer algo inteligente, algo sobre as relações sociais, de poder, envolvidas em tais tipos de pesquisa, mas pouco de preciso poderia dizer sobre a questão em si, sobre a natureza do real. Porém, a

questão que recolocamos é: esse novo justo olhar tem de fato competência para desvelar o real? Ou, mais além: cabe-nos desvelá-lo?

Partamos agora para a anunciada síntese (ainda que problemática) dessa nossa leitura de algumas das idéias centrais da filosofia de Bergson sob o signo da "ocultação e desocultação". É claro que seria tolice pensar que algo grande ou amplamente esclarecedor foi descoberto aqui. Muito pelo contrário, trata-se de um exercício, de uma tentativa, sujeita a incorreções, de delinear algumas questões que nos intrigaram no percurso de uma primeira aproximação ao pensamento de Bergson. Desse modo, podemos considerar que a intuição em Bergson pretende ser capaz de remover a ocultação do real, por meio de um desocultamento baseado na consciência humana que se harmoniza com as outras coisas, numa amizade que intui o real ao quase coincidir com ele (coincidência total não seria possível a uma consciência, posto que ela é justamente seleção, perspectiva do real), mediada pela idéia de duração-pura-como-heterogeneidade-em-contínua-diferenciação-interna. Por outro lado, podemos dizer com Heidegger que essa tentativa não salvaria a essência do Ser, pois também assume a idéia do Ser oculto a priori — a priori problemático e desocultável.

Ora, mas é justamente o sentido dessa desocultação que se deveria reconsiderar. E Heidegger nos sugere que de início seria preciso considerar o Ser, o ente — ao contrário do que nos legou a tradição platônica — como não problemático, ou como sendo fundamentalmente uma opacidade não passível de desocultação. Ou seja, justamente porque o Ser é tradicionalmente tomado como problemático e desocultável, temos a noção de seu desvelamento possível. Porém, se aquilo que o caracteriza de fato é justamente não ser problemático e não ser desocultável, então ele só pode ser referenciado como "o que está aí", como presença algo indeterminada (opaca), mas não por isso problemática. Não estando oculto, apesar de ser apreendido de modo confuso (co-implicado), também não cabe qualquer justo olhar para apreendê-lo. Todos vêem o Ser, o real. E todos os olhares são vulgares e competentes, enquanto perspectiva. Enfim, há de se reconhecer alguma proximidade entre esse pensamento (de Heidegger) e o de Bergson, quando ambos dizem que o que está aí é o real, porém, há fundamentalmente aí também uma tensão, pois, apesar de Bergson não identificar seu método com um justo olhar do tipo da inteligência racional,

ainda assim solicita uma postura do sujeito que reconhece a intuição como método — o único legítimo — para o desvelamento do real, pois estaríamos presos à inteligência que pensa por conceitos fixos. Portanto, aquele a nós censurável justo olhar permanece. Ao que nos parece, para Heidegger, não cabe qualquer conceito, ou método, mesmo o da intuição, para a compreensão absoluta do Ser, simplesmente porque o caminho está desde já aberto. Não sendo o Ser algo problemático, ele não carece de explicação e tampouco pode ser identificado com outra coisa, com o tempo, por exemplo. O Ser só pode ser identificado com traduções do termo em diferentes línguas e, ainda assim, talvez seja menos "Ser" em português do que em alemão...

Sendo assim, ao final do que seria a primeira parte de Ser e tempo (a segunda parte não foi escrita), Heidegger conclui que a temporalidade é aquilo que constitui fundamentalmente a experiência humana. Porém, a transposição do tempo existencial ao sentido do Ser não estava imediatamente aberta, como o fez Bergson. Heidegger preferiu não utilizar a temporalidade da existência humana como indicadora da temporalidade como característica fundamental do Ser. Em vez disso, embrenhou-se em sofisticadas análises hermenêuticas que terminaram por não nos recomendar a determinação do sentido do Ser a qualquer outra idéia, senão a de sua presença não problematizável.

Desse modo, no que toca ao uso da linguagem e a suas pretensões em relação à determinação do Ser, podemos verificar tanto aproximação como distanciamento entre as perspectivas de Bergson e Heidegger. No primeiro caso, na aproximação, verificamos que cabe à linguagem conotativa, comemorativa, poética, jogar com o Ser, refletindo-o e fazendo-o surgir em algumas de suas infindáveis perspectivas. À linguagem caberia, portanto, celebrar o Ser que está aí, refletindo-o em sua diversidade, como recorte do real. No segundo caso, percebemos distanciamento, pois as pretensões finais dessa reflexão são diferentes. Em Bergson, os signos, vacinados de duração, apesar de imperfeitos, ajudam na marcha do conhecimento verdadeiro, por meio da denúncia de falsos problemas e de metáforas edificantes que nos indicam um caminho (justamente aquele do abandono da dialética como método de descoberta e do mergulho na experiência caso-a-caso associada à idéia de duração). Enfim, em Bergson, a pretensão de uma explicação progressiva do Ser, que tende à sua compreensão absoluta, é explícita e, ironicamente, justamente por isso, muito mais apegada ao vício do desocultamento. Para Heidegger, de modo diferente, a linguagem não pode explicar o que o Ser é. E, sobre o que não se pode explicar, deve-se calar, ou cantar. Isso é, não podendo a linguagem apreender o Ser em todas as suas perspectivas, ela deve, com muito menos pretensão (aparente), refletir circunstancialmente algumas perspectivas (todas legítimas) do Ser nunca oculto,

de modo comemorativo, e não se preocupar em preparar uma síntese explicativa sobre ele. Nesse sentido, estamos mais próximos do citado provérbio budista.

Por tudo isso, podemos também, com o vocabulário de Bergson, pensar a desocultação como falso problema, pois ela é a negação do Ser opaco, indeterminado, simplesmente porque isso não interessa à prática. Enfim, por que não pensar o Ser como uma indeterminação irredutível a qualquer análise? Ao Ser que está aí não cabem análises, tentativas de desocultá-lo ou determiná-lo; ele deve ser visto em si como indeterminação fundamental, não problematizada, e com a qual podemos apenas flertar uma expressão, porém a modo de elogio, de reflexo dessa condição mesma indeterminada (como o exercício de Santo Agostinho, ou do Padre Raymond Sebond, na "Apologia de Montaigne"). Talvez essa tensão entre o pensamento de Bergson e o de Heidegger seja "apenas" um mal entendido das palavras, mas nos apareceu que em Bergson há uma pretensão maior em explicar a natureza do Ser em si, enquanto que em Heidegger o Ser nos aparece como opacidade irredutível, para o qual não cabe explicação, mas apenas o caráter celebrador da linguagem. Sendo assim, concedamos que a idéia bergsoniana de devir, de duração, é edificante. Nesse sentido, celebremo-na enquanto perspectiva do real e exploremos sua capacidade libertária (sua capacidade de promover no mundo a sempre atualizável e desejável diferença — no mínimo, por exemplo, as heterotopias de Foucault — em oposição à repetição que dogmatiza, que é pulsão de morte, do inorgânico). Porém, reconheçamos também que essa idéia do devir é uma hipótese, uma crença razoável, uma invenção pretensiosa — por isso mesmo, elogiável:

> "Um grande filósofo é aquele que cria novos conceitos: esses conceitos ultrapassam as dualidades do pensamento ordinário e, ao mesmo tempo, dão às coisas uma verdade nova, uma distribuição nova, um recorte extraordinário" (Cf. Fornazari 4, p. 50).

E que o real possa ser bem maior do que a razoabilidade e a pretensão humanas.

1. BERGSON, Henri. **Ensaio sobre os dados imediatos da consciência**. Tradução de João da Silva Gama. Lisboa: Edições 70, 1988.

2. _____. **O Pensamento e o movente**. Tradução de Franklin Leopoldo e Silva. São Paulo: Nova Cultural, 1989, Introdução. (Coleção Os Pensadores)

3. DETIENNE, Marcel. **Os mestres da verdade na Grécia arcaica**. Tradução de Andréa Daher. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

4. FORNAZARI, S. K. **O bergsonismo de Gilles Deleuze**. Trans/Form/Ação, São Paulo, v. 27, n. 2, p. 31-50, 2004.

5. HEIDEGGER, Martin. **La doctrina de Platón acerca de la verdad**. Disponível em: <http://www.heideggeriana.com.ar/textos/platon.htm>. Acesso em: 25 jun. 2007.

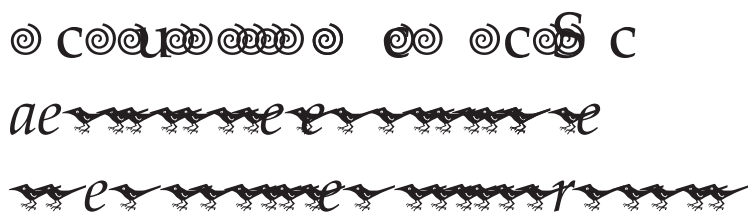
6. PORCHAT, Oswaldo. Discurso aos estudantes de Filosofia da USP sobre pesquisa em filosofia. **Revista Dissenso**, do Departamento de Filosofia da USP, São Paulo, n. 2, p. 131-140, 1999.

7. QUINE, W. V. **Philosophy of logic**. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1970.

Felipe Fernandes Peres é graduando em Filosofia pela USP.
E-mail: felipeperes@yahoo.com.br

[illegible]

João Alex Costa Carneiro

[illegible]

Trata-se, nesse trabalho, de analisar a relação entre pintura e ontologia nas reflexões do último período de Maurice Merleau-Ponty, notadamente nas obras "Le Visible et l'Invisible" e "L'Oeil et l'Esprit".

Palavras-chave: Ontologia – Pintura – Cézanne – Merleau-Ponty – Expressão

Um primeiro passo a ser dado a fim de compreendermos o sentido da reflexão sobre as artes, notadamente sobre a pintura nos textos de última fase de Maurice Merleau-Ponty, é não considerá-los como textos meramente estéticos ou de filosofia da arte. Tal como nas obras de primeira fase – incluindo aqui o artigo "A Dúvida de Cézanne"[1], da fase derradeira, e, principalmente, em seu último texto ainda em vida publicado "O Olho e o Espírito"[2] –, não temos um corpo de questões próprias a uma doutrina estética[3].

Posto isso, e nos debruçando mais detidamente sobre "O Olho e o Espírito", gostaria de indagar sobre o que de fato está em questão nesse pequeno texto e, com isso, compreender o sentido da reflexão sobre a pintura num quadro geral de uma nova ontologia, já esboçada pelo filósofo em "O Visível e o Invisível"[4].

⚜⚜pRsR⚜E⚜⚜⚜R

Numa apreciação preliminar, Merleau-Ponty opõe a atitude do "fazer artístico"[5] à manipulação, própria da ciência. Para esta, não há objeto senão "objeto em geral", constituído a partir de modelos a ela inerentes. Seu procedimento é operatório, manipulando o objeto a partir de um dado "modelo". Como, para a ciência, o objeto é sempre "em geral", seus modelos igualmente o são, o que possibilita o emprego de um mesmo modelo para várias ciências, já que a diferença entre os objetos só pode ser entendida em termos de gradientes. A ciência contemporânea marca o ápice dessa operacionalidade.

Contudo, essa aparente ausência de opacidade, decorrente da relação operatória da ciência contemporânea para com o mundo, marca justamente seu abissal distanciamento: "Dizer que o mundo *é* por definição nominal o objeto x

---

1 "La Doute de Cézanne", publicado em 194-, principal texto de sua reflexão sobre a pintura até o aparecimento da "Fenomenologia da Percepção".

2 "L'Oeil et l'Esprit", publicado em 1960, originalmente para a revista "Art de France", editado na forma de livro em 1964 pela Gallimard. Doravante o citaremos pela sigla OE.

3 Ou seja, uma reflexão sobre um padrão do gosto, o sentido do belo e do sublime. O pensamento de Merleau-Ponty oferece "... mais que uma filosofia da arte, uma idéia da filosofia modelada pela reflexão sobre a arte" (Carbone, "Ai Confini dell'Esprimibile", p. 10).

4 "Le Visible et l'Invisible", obra póstuma e incompleta, publicada pela primeira vez pela Gallimard em 1964, segundo edição de Claude Lefort. Nas próximas ocorrências, será citada pela sigla VI.

5 Merleau-Ponty enfatiza mais o processo de criação artística do que propriamente seu resultado, a obra já feita.

de nossas operações é levar ao absoluto a situação de conhecimento do cientista, como se tudo que foi ou é só tivesse sido para os outros no laboratório. O pensamento operatório torna-se um tipo de artificialismo absoluto..."(OE 11-12).

A ciência contemporânea constitui-se como a maior herdeira do "pensamento de sobrevôo" ("pensée de survol"), pensamento que se coloca capaz de constituir o mundo ou mesmo negá-lo por completo, tradição herdada diretamente de Kant e Descartes. Seu pressuposto reside na crença de um sujeito capaz de transcender absolutamente o mundo (sujeito transcendental) e, com isso, vê-lo de fora, de sobrevôo: "Ao mesmo tempo que a reflexão nos libera dos falsos problemas postos por experiências bastardas e impensáveis, por outro lado ela os justifica pela simples transposição do sujeito encarnado em sujeito transcendental e a realidade do mundo em idealidade" (VI 51). A impossibilidade de um sujeito transcendental reside no simples fato de a presença preliminar do próprio mundo, aquém de qualquer reflexão a priori.

> "... a reflexão recupera tudo exceto sua própria atribuição. O olho do espírito tem, ele também, seu ponto cego (...) Enquanto esforço para fundar o mundo existente sobre um pensamento do mundo, a reflexão se inspira a cada instante na presença preliminar do mundo, do qual ela é tributária, à qual ela pega por empréstimo toda sua energia."(VI, 54-55)

É exatamente na busca do sentido do "solo do mundo sensível e aberto" que Merleau-Ponty opõe as artes à ciência, já que só as primeiras são capazes dessa revelação — "Ora, a arte e notadamente a pintura bebem nessa casca de sentido bruto que o ativismo nada deseja saber" (OE 13). Para um pintor, não haveria a possibilidade de "suspender o mundo", para depois pintá-lo. O pintor confronta-se com as coisas, não podendo partir de uma apreciação preliminar sobre as mesmas (OE 14).

A pintura pressupõe o pintor e este, um corpo capaz do sentir, do ouvir e, fundamentalmente, do ver as coisas em seu entorno. A questão do corpo próprio, problema de capital importância nas obras de primeira fase de Merleau-Ponty, é aqui retomada. É verdade que já na "Fenomenologia da Percepção" (1945)[6], tal noção aparece num sentido mais fundamental: ou seja, a noção de corpo não apenas enquanto um todo organicamente articulado, uma "forma", em contraposição à concepção clássica de corpo como "parte extra partes". Embora parta de noções próprias à "Gestalttheorie", como "forma" e "esquema corporal", o cor-

---

6 Doravante citada pela sigla da edição francesa, PhP.

po próprio ultrapassa tais conceitos, já que "...O corpo próprio nos ensina um modo de unidade que não é subsunção a uma lei", e, antes de qualquer coisa, "Le corps est notre moyen générale d'avoir un monde" (PhP, 182).

⚜⚜R⚜⚜⚜R⚜⚜⚜ ⚜⚜ ⚜

A visão somente é possível a partir do corpo. Presa a este, ela é sempre situada. Desse modo, o ato de ver será por um ponto de vista, nunca como sobrevôo. É nesse sentido mais elementar que podemos compreender a crítica de Merleau-Ponty à teoria da visão presente na ensaio "Dióptrica", de René Descartes. O pressuposto da "Dióptrica" consiste numa apresentação mecânica da luz, que agiria como força excitante do conjunto dos nervos óticos dos olhos. Não é de estranhar a alegoria do cego e seu bastão na abertura do ensaio[7]. Tal como um bastão preso à mão do cego toca um objeto e transmite suas características à mão e, pelos nervos, ao seu cérebro, os feixes de luz refletidos pelo objeto em questão se chocariam com os nervos óticos de uma pessoa sã, transmitindo as mesma características primárias do objeto. Há, no entanto, ainda, outro pressuposto: um espaço absolutamente positivo. Para um mundo constituído por corpos de pura extensão, apenas um espaço assim pensado poderia intervir, ou seja, ser ocupado por objetos mensuráveis por seus três eixos.

Descartes apenas consolida um paradigma que acabou por dominar o pensamento moderno, mas que é tão antigo quanto a própria reflexão filosófica. A "purificação" da visão, sua ascensão para um ponto "mais alto", longe das perturbações mundanas, estava no centro do projeto platônico e a tradição neoplatônica medieval sempre seguiu esse fio condutor. É ainda no renascimento que encontramos o registro mais claro desse transplante da visão para o terreno do pensamento, tal como escreveu Charles Bovelles[8]. Já na modernidade, a in-

---

7 Descartes, "Discours – La Dioptrique", in "Oeuvres de Descartes", v. VI, p. 84.

8 "O sábio explora o mundo com seu olhar mundial, mas com seu olho humano pescruta tanto quanto tem sob a pele e carrega consigo as chaves do mundo (...) o conhecimento pelos sentidos é semelhante ao olho mundial, o intelecto, porém, é semelhante ao olho humano (...) Enquanto preso aos sentidos, é semicego e semividente, vê as coisas do mundo, mas não as que estão no interior do homem. Imaginai, porém, o olho carnal liberado de sua inserção natural na cabeça, arrancado do corpo, livre como se flutuasse no ar. Esse olho 'hololâmpada' é o símbolo do intelecto perfeito, capaz de contemplar as coisas externas e as internas, pois escapou da servidão dos sentidos e compreende todas coisas livremente e por si mesmo, referindo-se apenas a si e fundando-se em si."(Bovelles, Charles, "Le Sage", ed. Cassirer. In "Individu et Cosmos dans la Philosophie de la Renaissance", Paris, Minuit, 1983, p. 330, apud "Janela da Alma, Espelho do Mundo", Marilena Chaui, "O Olhar", org. Adauto Novais, São Paulo, Companhia das Letras, 1988)

distinção entre "lux" e "lumen" operada por Kepler e, com isso, a identificação de natureza entre a luz daquele que ilumina, Deus, e a luz das coisas iluminadas, perceptíveis pelos homens, abrirá caminho para esse desprendimento da visão, já que conhecer essa luz implica em conhecer a luz em geral e, com ela, o universo. Temos aqui as condições de possibilidade de criação das metafísicas de tipo cartesiana e leibniziana[9].

Voltemos, no entanto, para aquele olho ainda encarnado que Merleau-Ponty tanto visava. O que ele poderia ver? Um aspecto central para compreendermos essa visão "inaugural" é a revisão do conceito de profundidade e de espaço. O espaço não pode ser visto mais de fora, do exterior: "... é um espaço considerado a partir de mim como ponto zero ou grau zero da espacialidade. Eu não o vejo segundo seu envelope exterior, mas sim do interior, eu estou nele envolvido. Disso, o mundo esta em meu entorno, não diante de mim" (OE 59). Nesse sentido, já não seria mais possível aquela profundidade absoluta do plano cartesiano. Nem a profundidade do plano, da vista de um avião, tampouco aquela escamoteação ilusionista de planos, própria a um desenho em perspectiva (OE 64*).* Todas essas concepções esquematizam a noção de profundidade. Para Merleau-Ponty, se fosse o caso de pensarmos a profundidade em termos de dimensão, esta não seria a terceira, mas a primeira dimensão, no sentido de ser a única dimensão possível para manifestação do sensível ao olhar encarnado.

> "A profundidade assim compreendida é antes a experiência da reversibilidade das dimensões, de uma localidade global onde tudo está ao mesmo tempo – cuja altura, largura e distância são abstratas –, de um volume que se exprime com uma palavra ao dizer que uma coisa está lá. Quando Cézanne busca a profundidade, é essa deflagração do Ser que ele busca, e ela está em todos os modos do espaço, bem como nas formas." (OE 65)

O que poderia ser dito dessa passagem? Uma visão que nada mais expressa do que o mais óbvio: a constatação mesma de que ver é ver algo – "uma coisa está lá", uma "deflagração do Ser". Ora, essa parece ser justamente a única constatação possível após tamanho apartamento entre visão e pensamento. Merleau-Ponty tinha consciência disso. Em verdade, sua tese central não é a de um absoluto apartamento entre visão e pensamento, mas a "irredutibilidade" da visão bem como sua anterioridade em relação a qualquer teoria da visão.

---

9 Idem, p. 52.

> "Não há visão sem um 'pensamento'. Mas não é 'suficiente' pensar para ver: a visão é um pensamento condicionado, ela nasce quando da ocasião disso que chega ao corpo, ela é excitada a pensar de acordo com ele (...) O pensamento da visão funciona segundo um programa e uma lei que ela não detém, ela não possui suas próprias premissas, ela não é pensamento 'totipresente', todo atual, há em seu centro um mistério de passividade. A situação é então a seguinte: isso que se diz e pensa sobre a visão a torna um pensamento." (OE 52)

A utilização de qualificadores como "enigma", "mistério" relacionados à visão deve-se exatamente a essa irredutibilidade. Há enigma exatamente onde não há plena visibilidade e é próprio da visão algo encobrir.

No entanto, como poderia o filósofo estabelecer tais reflexões sobre a visão sem as mesmas não constituírem mais um "pensamento de sobrevôo"? Nova teoria da visão? Restaria-lhe somente o desafio de desenvolver um discurso que não mais visasse suplantar essa "irredutibilidade", como o fizera Descartes, mas explicitar a própria possibilidade de manifestação do ser visto ao corpo que o vê. Teríamos, assim, não uma teoria da visão, mas uma "teoria da visibilidade". É verdade que igualmente restará a Merleau-Ponty, por não poder recorrer a uma metafísica no sentido clássico do termo, a elaboração do que poderíamos chamar de uma "ontologia do sensível".

⚜⚜R⚜⚜⚜⚜RA Ave⚜íA⚜ ⚜⚜ p⚜

"O enigma reside nisso, que meu corpo é ao mesmo tempo vidente e visível. Aquele que olha todas as coisas, ele pode também se ver e reconhecer nisso que ele olha o outro aspecto de sua capacidade vidente. Ele se vê vendo, se toca tocando-se, ele é visível e sensível para si mesmo" (OE 18). As coisas sentidas não são apenas sentidas exteriormente. A visão age à distância, mas de algum modo envolve o que é visto, "Visível e móvel, meu corpo está dentre as coisas, ele é uma delas, ele é preso no tecido do mundo e sua coesão é aquela de uma coisa" (OE 19). Ser uma coisa dentre outras coisas implica ser-lhes visível. Para Merleau-Ponty, mais que envolvimento, há um desdobramento, desenrolar entre os visíveis, um prolongamento mesmo da "carne" daquele que sente/vê: "Aquele que os toma [os sensíveis] sente-se emergir deles por um tipo de enrolamento ('enroulement') ou desdobramento ('dedoublement') essencialmente homogêneo a eles, que ele é o sensível mesmo vindo a si, e que, no retorno, o sensível está diante de seus olhos como sua duplicação ('on double'), ou uma extensão de sua carne" (VI 150-51). A ontologia do sensível aponta aqui para uma identificação constitutiva entre os sensíveis, o que é compreendido por ora

como uma certa "carne" das coisas, do mundo, mas que remeterá para a noção de elemento[10]. É verdade que "O Visível e o Invisível", por ser inacabado, deixou apenas um esboço dessa ontologia nascente. De todo modo, é importante considerar que há uma indicação do sentir/ver como uma comunicação que leva em conta a própria constituição dos sensíveis. Caberia ressaltar que, embora imiscuídos, vidente e visível não se confundem:

> "Mas isso não quer dizer que haja diante de nós a ele uma fusão, coincidência: pelo contrário, isso acontece porque um tipo de deiscência abre em dois meu corpo, e que entre ele avistado e ele que olha, ele tocado e ele que toca, há encobrimento ('recouvremet') ou transbordamento ('empiétement'), de modo que é necessário dizer que as coisas passam em nós bem como nós nas coisas" (VI 162).

⚜⚜RA Re⚜Ap⚜ ⚜R⚜RA R⚜⚜p⚜ ⚜

Às luzes dessas considerações, podemos voltar à questão da pintura. Ora, tal como já no início de "Olho e o Espírito", é na pintura e não na ciência que Merleau-Ponty havia depositado a esperança de associação de sua ontologia do sensível, já que a pintura, em oposição à compreensão cartesiana, constituiria "... une opération centrale qui contribue à definir notre accès à l'être" (OE 42). No entanto, qual seria o estatuto mesmo da pintura?

A fonte e a possibilidade da pintura reside na visão, mas, como vimos, a visão é sempre parcial, sempre situada. O ser é apresentado em profundidade e é essa profundidade que nos dá consciência de sua inesgotabilidade enquanto apresentação. A visão em sua irredutibilidade constitui ela mesma um enigma, e a pintura, tal como a filosofia, constitui um exercício de interrogação desse enigma, uma busca pela "deflagração do ser". Aqui podemos encontrar o grande diferencial do projeto ontológico merleau-pontyano dos de características positivas, como o cartesiano, que pressupõe o olhar de sobrevôo, a totalização da realidade por um conceito exterior de natureza. A capacidade ontológica para Merleau-Ponty é a de "...prendre une être comme representatif de l'Être" (VI 318)[11]. Nessa premissa podemos entender a crítica

---

10 Nota sobre o termo "elemento", cf. VI, pág. 191.

11 Não caberia discutir aqui, mas, nesse conceito de Ser , Merleau-Ponty parece dialogar diretamente com a obra de Heidegger (cf. Carbone, "Ai confini..", p. 139). De igual modo, as temáticas de corpo próprio ("Leib"), mundo e horizonte merecem tributo a Husserl (cf. idem, p. 143).

à redução da pintura a uma determinada técnica utilizada em algum momento de sua história. A pintura, então, teria que ter essa capacidade, que não é nem pura passividade, nem pura atividade, mas uma "transitividade"[12], ou seja, o próprio fundamento da expressão.

> "O olho vê o mundo, e isso que falta ao mundo para ser quadro, e isso que falta ao quadro para ser ele mesmo, e sobre a paleta, a cor que o quadro pede, e ele vê, uma vez feito, o quadro que responde a todas essas faltas, e ele vê no quadro dos outros, as respostas às outras faltas." (OE 25-26)

Ou, dito de outra forma: "o mundo do pintor é um mundo visível, nada mais que visível, um mundo quase que delirante, pois é completo ainda que sendo apenas parcial" (OE 26).

Seguindo a formulação dessa ontologia do sensível, aquilo que falta e aparece na forma de pintura não pode ser exterior ao próprio circuito do visível, mas uma manifestação de algo latente. A metáfora do "tornar visível o invisível", que Merleau-Ponty assume de P. Klee, constitui seu maior exemplo. O visível porta um invisível, não como o seu contrário, mas fundamentalmente como o seu ainda não visível. "... le propre du visible est d'avoir une doublure d'invisible au sens strict, qu'il rend présent comme une certaine absence" (OE 85). Ou seja, um "invisible" que é inerente ao "visible", portanto um 'invisible' (VI 305).

Se, por um lado, a ontologia merleau-pontyana debruça-se essencialmente no fundamento da sensibilidade e da expressividade em geral, por outro, o mecanismo mesmo da expressão aparece de forma muito sucinta. Reproduzimos aqui a nota de trabalho de "O Visível e o Invisível" que mais se detém nesse tema:

> "O Ser bruto ou selvagem (= mundo percebido) e sua relação com o 'lógos prophirikhos' como Gebilde, à 'lógica' que nós produzimos — janeiro 1959.
>
> O mundo perceptivo 'amórfico' do qual falei a propósito da pintura, recurso perpétuo por refazer a pintura — que não contém nenhum modo de expressão e, contudo, a todos convoca e exige e re-suscita ('re-suscite') com cada pintor um novo esforço de expressão —, esse mundo perceptivo é no fundo o Ser ('l'Être') no sentido de Heideg-

12 Seu fundamento só poderia residir no conceito de "carne": um elemento comum do sensível em geral.

> ger, que é mais que toda pintura, que toda palavra, que toda 'atitude', e que, tomado pela filosofia em sua universalidade, aparece como tudo aquilo que jamais será dito, e nos permite, contudo, criá-lo (Proust): é o 'lógos endiathetos' que convoca o 'lógos prophorikhos'" (OE, 221-22).

Assim dito, é o "ser bruto", "selvagem" ele mesmo, que exige a operação de expressão daquele que vê/sente. Aparentemente a expressão é um acontecimento tão enigmático quanto a própria visão. Temos um "lógos endiathetos" que "misteriosamente" converte-se em ''lógos prophorikhos''. De fato, nunca podemos deixar de ressaltar que a obra maior de ontologia do filósofo restou incompleta[13], sua última nota de trabalho remete ao plano da obra, onde dizia: "I – le visible, II – la nature, III – le logos" (VI 322). Ora, o "logos", última parte do plano, foi obviamente a menos desenvolvida. No entanto, devemos considerar uma outra hipótese: a impossibilidade mesma de explicitação da operação de expressão devido ao seu caráter fundador. Ora, que discurso seria capaz de explicitar a operação que garante a própria expressão discursiva, expressão criadora? Eis onde reside o caráter fundador do ato expressivo – seja na forma de quadro, escultura, na superação da resistência dos materiais em geral quando da elaboração de uma nova forma, seja no discurso poético-literário ou filosófico.

[illegible]

Nos textos de última fase, Merleau-Ponty parece colocar as artes, especialmente a pintura, em lugar de destaque na operação expressiva, antes mesmo do discurso filosófico. A pintura é a modalidade que mais se aproxima desse "ser bruto", não no sentido de alcançá-lo por completo, de totalizá-lo, mas justamente o contrário, pois a pintura, fruto da visão, é a experiência que pressupõe a distância, a profundidade como condição de expressão do ser. A pintura ensina que a máxima proximidade do Ser é a percepção de sua distância.

Eis porque o filósofo entende como prenhe de sentido metafísico a pintura modernista, inaugurada por Paul Cézanne, devido a seu afastamento da pintura acadêmica de caráter ilusionista, mimético. E a filosofia sem dúvida

---

13 Segundo Claude Lefort, menos da metade da obra havia sido redigida quando da morte do filósofo (cf. "Avertissement de Le Visible et l'Invisible".

refletira sobre isso, tal como a estética moderna já o fizera[14]. E a própria reflexão filosófica de Merleau-Ponty parece evoluir ao se debruçar sobre a estética da modernidade[15].

Em "O Olho e o Espírito", a obra de Cézanne continua emblemática, a começar pela epígrafe do artigo, mas é verdade que um leque muito maior de pintores e artistas passam também a ser citados, com especial atenção a Klee. A técnica, na fase final de Cézanne — composição por modulação de cores, preenchimento que valorizava a materialidade dos objetos —, sem dúvida converteu-se em alegoria do que seria a visão de um "mundo primordial", às luzes das "Gestalten" perceptivas[16]. Isso sempre oposto à concepção das linhas enquanto limitação geométrica de formas figurativas de natureza ilusionista – ou seja, linha como um atributo positivo de um objeto representado – própria à pintura clássico-renascentista. Já nessa última perspectiva ontológica e sua radical abertura às múltiplas manifestações do Ser, composições que valorizam as linhas, como as de Matisse e Klee, são exploradas, pois nelas "La ligne n'est plus, comme en géometrie classique, l'aparition d'un être sur le vide du fonde; elle est, comme dans les géometries modernes, restriction, ségrégation, modulation d'une spacialité préalable" (OE 77*)*. Isso porque o esforço da pintura moderna é o próprio esforço de multiplicação de sistemas de equivalências que rompam sua aderência à casca das coisas, quer esses sistemas tenham natureza figurativa ou não, quer criem novos materiais ou reinventem antigos (OE 71-72*)*. A única coisa que há de especial na história da pintura moderna é seu movimento de reencontro com seu próprio fundamento. Não faria sentido falar de um progresso na história da pintura, nem mesmo de uma obra pronta: a reinvenção é a condição mesma da arte e isso desde o primeiro gesto expressivo humano: "... en un sens la première des peintures allait jusqu'au fond de l'avenir" (OE 92).

---

14 Cf. PhP, p. 22: "Se a fenomenologia fora um movimento antes de ser uma doutrina ou um sistema, isso não constitui acaso ou impostura. Ela é laboriosa como a obra de Balzac, ou aquela de Proust, aquela de Valéry, ou aquela de Cézanne — pelo mesmo gênero de atenção e de espantamento ("étonnement"), pela mesma exigência de consciência, pela mesma vontade de tomar o sentido do mundo ou da história em seu estado nascente. Ela confunde-se, sob essa relação, com o esforço do pensamento moderno".

15 O que começa como análise fenomenológica transforma-se em ontologia. A radicalização do pensamento de Maurice Merleau-Ponty parece tributário da intensificação de suas reflexões sobre a arte. Essa é a conclusão de Thilliete ("L'Esthétique de Merleau-Ponty"), pela Leitura de Mauro Carbone: "Thilliete destaca como a guinada ontológica assumida pela produção derradeira merleau-pontyana é nutrida por um aprofundamento da reflexão sobre a arte, que em sua opinião chega a ocupar o 'centro secreto da meditação de Merleau-Ponty'" (Carbone, "Ai Confini dell'Esprimibile", p. 140, nota de rodapé).

16 Cf. Merleau-Ponty, "La Doute de Cézanne", p. 19, 21 e 23, por exemplo.

CARBONE, Mauro. **Ai confini dell'esprimibile – Merleau-Ponty a partire da Cézanne e da Proust.** Milano: Guerini studio, 2000.

CHAUI, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAIS, Adauto (Org). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

DESCARTES, René. Discours – La Dioptrique. In: _____ **Oeuvres de Descartes**. v. VI. Paris: Vrin, 1996.

MERLEAU-PONTY, Maurice. La doute de Cézanne. In: **Sens et non-sens.** Paris: Nagel, 1966.

_____. **L'oeil et l'esprit**. Paris: Gallimard, 2005.

_____. **Phénoménologie de la perception**. Paris: Gallimard, 2005.

_____. **Le visible et l'invisible.** Paris: Gallimard, 2004.

João Alex CostaCarneiro é graduando em Filosofia pela USP.
Email: alexccarneiro@gmail.com

[illegible]

João Gabriel A. Domingos

[illegible]

Revendo as observações de Deleuze sobre as diferenças de método entre Nietzsche-Kant e entre Nietzsche-Platão, o objetivo deste ensaio é pensar os princípios da filosofia crítica.

Palavras-chave: Crítica – Filosofia da diferença – Vontade de potência – Interpretação

É verdade que o caráter crítico da filosofia a acompanha ao longo de toda a sua história e podemos dizer que esse é um dos seus aspectos essenciais (dos pré-socráticos aos pós-modernos). No entanto, a peculiaridade da crítica na filosofia moderna é a sua ênfase na crítica do conhecimento, a crítica entendida como "conhecer o conhecimento". As possibilidades epistemológicas devem ser estabelecidas antes do próprio ato de conhecer para que a razão não caia em erro. No entanto, Immanuel Kant (1781), ainda que preserve essa finalidade da filosofia moderna de estabelecer os limites do conhecimento, toma como objeto negativo da crítica não mais o erro, mas, de modo mais preciso, as ilusões que a razão naturalmente engendra para si mesma[1]. A crítica não visa mais extirpar uma outra experiência que seria o negativo do conhecimento racional, como, por exemplo, a experiência sensível. Ao contrário, esse negativo é a própria razão, é ela que leva a si mesma a um conhecimento além dos limites daquilo que é passível de ser conhecido pelas nossas faculdades. A esse "ir além", o filósofo chama de metafísica. Assim, não basta livrar o conhecimento daquilo que é sensível. É preciso determinar também o que do puramente racional, do extra-empírico, nós podemos conhecer: devemos determinar até onde podemos ir com a razão. A novidade de Kant é fundar uma "crítica imanente e positiva": é a faculdade de conhecer que crítica apenas a si mesma, mas não o faz sem estabelecer, ao mesmo tempo, a possibilidade do conhecimento verdadeiro determinado pelas categorias encontradas nessa mesma faculdade que realiza a crítica. No tribunal da razão erigido pela "Crítica da Razão Pura" (1781), a faculdade de conhecer toma a si própria como réu e como juiz[2]. "Uma crítica imanente, a razão como juiz da razão, tal é o princípio essencial do método dito transcendental" (Deleuze 2, p. 11).

Aos olhos de Gilles Deleuze (1962), por um lado, Kant caminhou muito tornando a crítica imanente e positiva, mas, por outro, ele não soube levá-la a

---

1 Sobre a diferença entre erro e ilusão: "Quinto Postulado: o 'Negativo' do Erro", G. Deleuze, in "Diferença e Repetição", tradução de Luiz B. L. Orlandi e Roberto Machado, Rio de Janeiro, Graal, 1988, p. 243-247.

2 "(...) é um convite à razão para de novo empreender a mais difícil das suas tarefas, a do conhecimento de si mesma e da constituição de um tribunal que lhe assegura as pretensões legítimas e, em contrapartida, possa condenar-lhe todas as presunções infundadas; e tudo isto, não por decisão arbitrária, mas em nome das suas leis eternas e imutáveis. Esse tribunal outra coisa não é que a própria 'crítica da razão pura'." ("Prefácio da Primeira Edição", 1781, in "Crítica da Razão Pura", I. Kant, 5ª ed., tradução de Manoela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

cabo, preservando ainda um horizonte que escapava da atividade crítica. É um outro autor que perceberá a insuficiência da crítica kantiana e tentará, com novos conceitos, levá-la ao ponto de uma "crítica total", fazendo do martelo um instrumento filosófico. No primeiro aforismo de "Além do Bem e do Mal: Prelúdio a uma Filosofia do Futuro" (1886), Friedrich Nietzsche escreve:

> "'Quem', realmente, nos coloca questões? 'O que', em nós, aspira realmente 'à verdade'? – De fato, por longo tempo nos detivemos ante a questão da origem dessa vontade – até afinal parar completamente ante uma questão ainda mais fundamental. Nós questionamos o 'valor' dessa vontade. Certo, queremos a verdade: mas por que não, de preferência, a inverdade? Ou a incerteza? Ou mesmo a insciência?" (Nietzsche 15, §1, p. 9).

Kant soube colocar o problema em relação às possibilidades do nosso conhecimento, porém não problematizou a nossa própria pretensão de conhecer[3]. Decorre daí que os conceitos criados para pensar o problema sobre as possibilidades partem de uma espécie de "naturalidade" do conhecer, partem do fato do conhecimento. As faculdades (não apenas a faculdade de conhecer) são estabelecidas sobre "leis eternas e imutáveis", o domínio de cada uma delas encontra-se assegurado de antemão. A forma da pergunta, tal como colocada por Kant, já nos indica para isso. "Como são 'possíveis' juízos sintéticos a priori?" Como a matemática e a física são "possíveis"? Kant já parte de um domínio estabelecido do conhecimento para realizar sua crítica, por isso, segundo Deleuze, ela não passa de uma justificação. Trata-se não de "criticar" o conhecimento, mas de "justificar" o conhecimento. O mesmo ocorre com a moral: afinal de contas, o objetivo da segunda crítica não é ensinar novas regras de conduta, mas apenas apontar para o leitor aquelas que ele já "possui".

> "Distinguem-se três ideais: o que posso saber? O que devo fazer? O que tenho a esperar? Os limites de cada um são estabelecidos, os maus usos e invasões mútuas são denunciados, mas o caráter incriticável de cada ideal permanece no coração do kantismo como o verme do fruto: o verdadeiro conhecimento, a verdadeira moral, a verdadeira

---

3 "Kant nada mais fez do que levar até o fim uma concepção muito velha da crítica. Concebeu a crítica como uma força que devia ter por objeto todas as pretensões ao conhecimento e à verdade, mas não o próprio conhecimento, não a própria verdade; como uma força que devia ter por objeto todas as pretensões à moralidade, mas não a própria moral. Por conseguinte, a crítica total torna-se política de compromisso: antes de partir para a guerra, já se repartem as esferas de influência." ("Nietzsche e a Filosofia", G Deleuze, tradução de Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily Dias, Rio de Janeiro, Editora Rio, 1976, p.73-74)

> religião. (...) a crítica de Kant não tem outro objeto a não ser justificar, ela começa por acreditar no que ela crítica". (Deleuze II, p. 74)

O deslocamento da problemática realizado por Nietzsche se dá no seguinte sentido: não devemos levantar a pergunta "o que podemos conhecer?", mas, sim, "qual é o 'valor' dessa vontade de verdade?". A filosofia crítica não deve colocar em xeque o falso conhecimento, mas o próprio conhecimento. É o próprio conhecimento que deve ser criticado: o alvo é o "verdadeiro conhecimento do que pode ser conhecido". "O verdadeiro exprime uma vontade; quem quer o verdadeiro? E o que quer aquele que diz: eu procuro a verdade?" (Deleuze II, p. 64).

Nietzsche expande o horizonte da crítica quando coloca o problema em termos de "valores", no sentido de que toda "manifestação da vontade de potência" como "força", mesmo o desejo de verdade, preconceituosamente tomado como "natural"[4], é passível de ser questionada sobre o seu "valor". Sendo assim, "a filosofia verdadeiramente crítica é uma filosofia dos valores. Procedendo dessa forma, ela abre ao máximo o horizonte daquilo que pode ser criticado".

[illegible]

Quando, nos diálogos platônicos, Sócrates refuta os seus interlocutores por responderem com exemplos à pergunta "O QUE É?" (Sócrates diz: "eu não quero exemplos do que é justo, mas eu quero a justiça em si. O QUE É a justiça? e não QUEM é justo?"), ele supõe uma definição "estável" da essência (a justiça em si, o belo em si etc.). Daí decorre toda a dificuldade e método da dialética: como ascender até à essência, à idéia, e, em última instância, ao bem? Mas, quando Platão faz os sofistas parecerem tolos balbuciantes (tal como Hegel faz com a "certeza sensível", no começo da "Fenomenologia do Espírito", 1806), ele não se questiona se responder com meros exemplos à pergunta sobre a essência talvez não seja tão tolo quanto a própria pergunta "O que é?". Nietzsche percebe o "niilismo" dos "Diálogos" no momento em que fazem da essência um "em si", ao tomá-la em oposição ao devir do mundo, e estabelece uma nova definição para ela ao mudar a fórmula da questão de "O QUE É?" para "QUEM É?". Mas, sem dúvida, é preciso pesar

---

4 Sobre a tese da existência de uma afinidade entre o pensamento e o verdadeiro: "Primeiro Postulado: o Princípio da 'Cogitatio Natura Universalis'", G. Deleuze, in "Diferença e Repetição", tradução de Luiz B. L. Orlandi e Roberto Machado, Rio de Janeiro, Graal, 1988, p. 218-220.

as conseqüências do "pluralismo" filosófico quando a imagem que temos para distinguir a filosofia é aquela do saber que está em relação privilegiada com o Ser, com o bem, em suma, com valores que estão muito além do devir.

Antes de tudo, o pluralismo não abandona a noção de essência, mas corrige a sua definição metafísica, que a contrapõe ao devir, à "aparência" e que faz da essência algo que independe das perspectivas a partir das quais ela é determinada. Na verdade, a resposta à pergunta "O QUE É?" está incluída em meio às respostas à pergunta "QUEM É?", porém como mais uma perspectiva, com a ressalva de que ela se acredita a única que pode ser verdadeira.

Mas, precisamente, por que manter a noção de essência quando se quer se afastar do discurso metafísico? Por que ainda é vantajoso conservar essa noção? Porque, em primeiro lugar, não é certo que o melhor procedimento para recusar o sentido de uma noção filosófica seja livrar-se da palavra a que ela está atribuída. Talvez muito mais interessante que isso seja "subverter" tal palavra, apropriá-la com outros sentidos e com outros valores, dar-lhe um outro uso. Em segundo lugar, porque existem aspectos da noção de essência, ou mesmo da noção de Ser, que até a filosofia antimetafísica talvez não queira recusar. Para Deleuze, o Ser é seleção. Essa tese nos dá um bom direcionamento, por exemplo, para pensar qual o estatuto da idéia na ontologia de Platão. Não é ser um critério de seleção frente ao devir? A idéia não é o critério de seleção das imagens? Seleção das boas cópias[5]? Daí decorre a tese aparentemente excêntrica segundo a qual o "eterno retorno" é o Ser. Ele é o Ser simplesmente porque é seletivo. Não apenas ontológica, mas também eticamente. O que ocorre com o sujeito que experimenta o pensamento do eterno retorno senão uma seleção das suas verdadeiras vontades? Mas, aprofundaremos isso em outro momento. O que nos interessa é saber que Deleuze dá um outro uso para esse termo tão caro à tradição metafísica, o Ser.

E esse é um procedimento comum ao método utilizado por Deleuze para realizar seus trabalhos de história da filosofia: a resignificação deliberada de noções e conceitos canônicos da tradição. A filosofia de Deleuze se encaixa perfeitamente naqueles casos nos quais o que é dito não é diferente do modo de dizer. Como se existisse não só uma semântica nos textos de filosofia, mas também uma pragmática que estivesse em plena sintonia com aquela outra. Da mesma forma que, ao dizermos "vá!", reproduzimos o sentido da sentença não apenas na frase pronunciada, mas com um conjunto de gestos físicos, ocorre na filo-

5 "Appendice: Platon et le Simulacre", G. Deleuze, "Logique du Sens", Paris, Éditions de Minuit, 1971, p. 292-307.

sofia de Deleuze que, além de defender o pluralismo através de argumentos, a própria forma da argumentação também demonstra esse pluralismo, na medida em que ele se apropria de conceitos e noções clássicas em filosofia abrindo para elas uma pluralidade de sentidos e explorando essas possibilidades.

Esse procedimento de subversão incide, em "Nietzsche e a Filosofia" (1962), também sobre a noção de essência. E, de fato, é difícil pensar em uma filosofia que não conceba o conhecimento em relação com a essência sem cair na completa gratuidade do senso comum ou no silêncio infértil do ceticismo. De um modo geral, a noção de essência para a filosofia tem um papel prescritivo (ou, no caso de Deleuze, "seletivo") e que, talvez por isso, não seja interessante abandoná-la. Realmente, Nietzsche (1887) mostrou como até as saídas mais radicais contra a metafísica (por exemplo, o positivismo) conservam o que ela tem de pior. O livro de Deleuze mostra que é necessário uma ontologia para dar um rumo não metafísico à filosofia. O mais importante para a filosofia que pretende recusar a metafísica não é recusar suas noções (como se acreditássemos que basta esquecer para superar) e sim apropriá-las com um novo "tipo de força", expurgando assim o aspecto mais nuclear da metafísica, ou seja, em termos nietzscheanos, a sua "vontade de negar" a vida, o seu "niilismo". No entanto, mesmo essa asserção merece ser pesada. É preciso uma genealogia dos conceitos metafísicos para determinar a cada momento quais são as forças que se apropriam deles ao longo do seu devir. Será que eles sempre estiveram dominados pela vontade de negar ou existem nuances na história desses conceitos que os fizeram também instrumentos de uma "vontade afirmativa"? É uma hipótese que deve ser pesquisada para cada conceito em particular.

A partir da reformulação da pergunta, Nietzsche elabora um método crítico para a filosofia:

> "O que quer aquele que fala ou que cria? E, inversamente, o que quer aquele que pretende o lucro de uma ação que não faz, aquele que apela para o 'desinteresse'? E mesmo o homem ascético? E os utilitaristas com seu conceito de utilidade? E Schopenhauer, quando forma o estranho conceito de "negação da vontade"? Seria a verdade? Mas o que querem enfim os procuradores da verdade, aqueles que dizem: eu procuro a verdade?" (Deleuze II, p. 64).

O fenômeno (ou conceito, ou coisa...) a ser interpretado não é um fato, um dado, mas antes uma máscara de uma vontade que quer alguma coisa: "um sintoma da vontade de poder". Não devemos nos perguntar "O QUE É a justiça?", mas "QUEM É a justiça?". Quem se apropria em cada momento do conceito de justiça? O que querem as forças que se apropriam desse concei-

to? As respostas a essa pergunta não são meros exemplos, mas, ao contrário, a própria essência do conceito de justiça. A genealogia é a história do devir das forças que se apropriam dos conceitos. História da contingência, de mascaramentos. Dado um fenômeno, um conceito, uma coisa, quais são as forças que dele se apropriam? Quais são as suas perspectivas? QUEM ele é? Trata-se de "dramatizar" o objeto, fazê-lo funcionar de diferentes modos, fazê-lo dançar em ritmos diferentes para conhecê-lo. Um "theatrum philosophicum"... Censura-se Nietzsche pela sua falta de rigor quando mistura uma mesma tese em argumentos distintos, desloca conceitos, coloca-os em diferentes formas textuais (poesia, dissertação, aforismo...). Salva-se Nietzsche "rebaixando-o" do posto de filósofo para o de retórico. O que não se percebe é que é exatamente nisso, onde se almeja esconder, que reside o rigor do seu pensamento filosófico. Uma filosofia perspectivista é, sobretudo, uma filosofia experimental. Os comentadores têm o costume de definir etapas do pensamento de um filósofo (primeiro X, segundo X etc.). Talvez essa fragmentação do pensamento seja uma necessidade no caso de Nietzsche, porque ela não é gratuita, ela não é um capricho de comentador, mas nela subjaz o próprio pensamento de Nietzsche. O conceito não é uma coisa fixa, mas é preciso tirá-lo constantemente de seu território para desvelar o mosaico despedaçado que ele cria: o conceito em movimento constante. Nesse sentido, ao contrário do que pensa Sócrates, o que os sofistas apresentam quando respondem às suas perguntas não são "exemplos" banais do que é o belo ou do que é o justo, mas sim o belo em seu devir (um devir-belo), apresentam o que ele se torna cada vez sob uma nova perspectiva. Ainda que tomada no devir, os sofistas apresentam a essência e não meros exemplos que carregam uma carga de imperfeição em relação à pureza da idéia, como se fossem cópias imperfeitas.

Retornando ao começo do nosso texto, a "razão", ela própria como conceito, precisa ser dramatizada, precisa submeter-se a uma genealogia. "Quem" quer na "razão"? O que quer esse conhecimento dito racional? A pergunta, sem dúvida, é menos epistemológica do que ética, mas nem por isso ela deixa de ter uma urgência para a filosofia em um tempo no qual até mesmo a ciência participa do niilismo da cultura[6]. Na verdade, talvez seja esse mesmo o motivo que a exige.

A crítica, tal como a imagina Deleuze (com Nietzsche), dissolve a rígida distinção dos domínios tal como desejava Kant, já que é preciso supor um "monismo de princípio" no qual todos os elementos em questão na atividade crítica (inclu-

---

6 Cumplicidade entre ciência e niilismo: "Terceira Dissertação: o que Significam Ideais Ascéticos?", F. Nietzsche, "Genealogia da Moral: Uma Polêmica", §25, tradução de Paulo César de Souza, São Paulo, Companhia das Letras, 2005, p. 87-149.

sive a instância crítica) serão considerados como forças que estão em relação umas com as outras. O importante, assim, é saber que tipo de relação é essa que se estabelece entre as forças. Será uma relação dialética, já que, na tradição filosófica, é essa lógica que coloca o diverso em relação, sob a forma de contraditórios? A pergunta central para Deleuze é: a dialética é a verdadeira filosofia crítica?

mlRA AR Rop R Ap

Vimos como a reformulação da pergunta por Nietzsche muda completamente o posicionamento da interpretação. Devemos, seguindo esse método, colocar o objeto da interpretação (fenômeno, coisa, conceito...) em perspectiva, ou seja, devemos perguntar quem quer naquele objeto. Quem ele é? Quem se apropria dele? O que ele quer? É um trabalho de suspeita que tem como pressuposto que o objeto a ser interpretado é sempre um meio e não um fim. Tal como um instrumento, ele pode ser apropriado de modos diferentes para atender a fins diferentes. Mesmo a verdade deve ser colocada em perspectiva. Colocamos a verdade em perspectiva (ou em suspeita) quando não a tomamos como um fim último, mas quando tomamos, por exemplo, o conhecimento verdadeiro como um meio para outro fim. Então, "quem procura a verdade? Isto é: o que quer quem procura a verdade?" (Deleuze 11, p. 78).

No entanto, a pergunta que salta aos olhos é: até onde devemos ir com a interpretação? A interpretação visa encontrar um ponto fixo do qual decorre aquilo que é seu objeto? Porque, podemos interpretar infinitamente com esse procedimento de suspeita (Foucault 12)[7]. Sempre que pretendemos encontrar algo por trás do sintoma, encontramos outro sintoma e assim infinitamente. Nunca encontramos "algo", mas sempre um "vestígio" de outra coisa, porque, seguindo o método, é sempre possível perguntar o que quer algo. A interpretação se depara com um amontoado infinito de máscaras sobrepostas — e a carne também é máscara, ainda que seja mais eficaz para dissimular, ainda que constantemente identificada com o rosto.

É impossível dizer que a interpretação busque um princípio ou um valor último dos fenômenos aos quais ela se dirige porque, se assim fosse, retornando ao escopo platônico, ela suporia uma essência fixa que seria a origem do objeto a ser interpretado. Ao contrário, o objeto da interpretação, em última instân-

---

7 "Nietzsche, Freud e Marx", M. Foucault, in "Nietzsche, Freud e Marx. Theatrum Philosoficum", tradução de Jorge Lima Barreto, Porto, Anagrama, [19-].

cia, não é um objeto. Os objetos são apenas sintomas de "algo" que não pode ser confundido com uma essência fixa e estável, com uma origem. Na verdade, os objetos apreensíveis pela interpretação são sintomas de uma "vontade de poder". A quem está direcionada a pergunta "quem"? Isso é muito importante: a pergunta "quem?" sempre está direcionada para uma vontade de poder. Mas, a vontade de poder tem um estatuto essencialmente "problemático", no sentido que nunca é determinável, nunca pode ser pensada como um "algo".

Para usar uma expressão que só aparecerá mais tarde em "O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia" (1972)[8], Deleuze serve-se de Nietzsche para pensar o poder (ou a potência) completamente desterritorializado, como uma emanação incessante de algo completamente novo, que não pode ser apreendido nem pelas representações sociais, nem pelas categorias metafísicas – o poder como diferença absoluta e positiva, como uma criação. Esse conceito assume uma posição central na leitura deleuzeana de Nietzsche e suspeitamos que a busca por esse princípio, que em Nietzsche encontra-se na vontade de poder, é o segredo da filosofia de Deleuze, o "modus operandi" que está velado, ou não, nos mais importantes conceitos de Deleuze, ou naqueles que ele encontra em outros filósofos: "a incessante emanação do novo, uma diferença radicalmente positiva ou uma positividade radicalmente diferente".

Um princípio que é, simultaneamente, determinante e positivo, mas também não racional, inconsciente e a-subjetivo. Se isso faz com que Nietzsche aproxime-se de Freud, porque encontra um princípio ativo em um plano inconsciente, distancia os dois autores, porque Freud reterritorializa esse princípio nas representações familiares — e, ainda, dá-se o mesmo em relação à Marx, que adota mesmo procedimento, só que em relação a representações sociais. Frente aos dois autores, Nietzsche diria: "humano, demasiado humano". Por isso, é lícito crer em uma ontologia em Nietzsche. As suas reflexões não são nem psicológicas, nem sociais, nem morais, nem mesmo históricas, tomando a história como a sucessão dos fatos humanos. Mas, poupemo-nos dos mal-entendidos. Não se trata de dizer que essas estruturas não existem ou não são importantes. Tanto são, que Nietzsche se dedica a uma "genealogia da moral", a uma "consideração sobre a história". Mas, a questão é que devemos considerar, e isso acima de tudo, o que está além delas. Isso explica porque Deleuze defende a tese de que a vontade de poder é um princípio transcendental.

---

8 "O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia", G. Deleuze e F. Guattari, tradução de Georges Lamaziere, Rio de Janeiro, Imago, 1976, 511 p.

clRRRARR Rvp

Deleuze (com Nietzsche) não acredita que haja uma perspectiva que não esteja imersa na experiência e que não esteja submetida às relações que ela implica. A conseqüência dessa tese, se opondo assim a Kant (mas, se aproximando de Hegel[9]), é que a crítica não mais pode ser concebida como separada do próprio ato de conhecer, ela não deve ser realizada antes de conhecer, mas na própria experiência do conhecimento. Obviamente, essa tese implica uma alteração no que se concebe com a expressão "filosofia crítica". A filosofia, na sua tarefa crítica, não está imune às condições às quais estão impostas o criticado. Não existe um lugar privilegiado e separado para a crítica: ela está imersa na experiência. Se os fenômenos a serem avaliados e interpretados supõem valores, o mesmo ocorre com a perspectiva a partir da qual a avaliação e a interpretação ocorrem. Se o fenômeno a ser avaliado e interpretado é constituído por uma hierarquia de forças que é dominada pelas forças reativas ou pelas forças ativas, o mesmo acontece com quem interpreta e avalia, ou seja, é também a partir de uma perspectiva formada por uma hierarquia de forças que avaliamos e interpretamos. Quem interpreta e avalia possui um "corpo" ou, em outras palavras, uma determinada organização das forças. Deleuze não cansa de repetir (com Nietzsche): "há coisas que só podem ser ditas, sentidas, pensadas, há valores nos quais só pode crer quem for animado pelas forças reativas".

A filosofia não é neutra e não podemos dizer dela que não serve para nada (segundo Deleuze, uma piada da qual nem os mais jovens conseguem rir). Mas, é importante não confundir esse "serve para algo" com um saber que dá direito a governar, um saber que teria uma função para a cidade (o rei-filósofo), e nem com uma ideologia que serve para "justificar" valores previamente estabelecidos. A filosofia como crítica não serve para justificar, não serve para dar fundamento, mas o contrário disso. A tese segundo a qual a filosofia não é neutra é entendida de modo mais preciso se compreendemos com ela que a filosofia é um pensamento que afeta o mundo, o inverso de um pensamento que não faz mal para ninguém, um pensamento pretensamente neutro e separado, o "pensamento" do especialista. A nova imagem do pensador em Nietzsche está mais próxima de um pensador intensamente problemático e desmistificador do que do rei-filósofo de Platão ou do intelectual-panfletário.

(Vem-me à mente uma imagem excêntrica, mas que, como toda metáfora em filosofia, expande de alguma forma o pensamento conceitual pelas novas relações

---

9 Prefácio de "Fenomenologia do Espírito" (Parte I), F. Hegel, 6ª ed., tradução de Paulo Menezes, Petrópolis, Vozes, 2001, p. 21-62.

entre termos que ela desvela. Sem dúvida, a criação de metáforas a partir de um texto filosófico não surge de maneira contingente, ao contrário, ela exprime um tipo de apreensão puramente imagética do texto, as imagens — incontáveis talvez — que parecem escorrer por baixo dos conceitos, como as figuras em 3D, que só conseguimos enxergar ao custo de encará-las como se estivessem ao fundo, escorrendo por baixo. "Um filósofo é um conta gotas com água fervente derramada sobre pedras de gelo." Quase tudo dá o que pensar na conexão dessa imagem com a filosofia de Deleuze e Nietzsche: a indistinção da água, o seu aspecto mais intensivo e menos qualitativo, a imanência a que ela remete; a pedra de gelo como uma transcendência, mas que só é possível a partir da imanência que seria o estado natural da água — "... esses doces e sombrios venenos eles os tiraram do corpo e da terra"[10] —; as pedras de gelo como os valores estabelecidos e a água fervente como sua crítica sem por isso ser o seu negativo, mas simplesmente aquilo que insere um pouco de caos, de movimento, "problemas", nas moléculas friamente organizadas.)

ulR[illegible] Ç[illegible]

Tentamos desenvolver, ao longo do texto, os três aspectos que julgamos indissociáveis na atividade crítica. Para Deleuze, esses aspectos são kantianos, mas só foram levados a cabo por Nietzsche. O primeiro é a imanência da crítica, ou seja, é a própria instância crítica que crítica a si mesma. O segundo é a sua positividade: a crítica não destrói sem colocar algo no lugar. E o terceiro é a sua totalidade: nada deve escapar à crítica.

A destruição dos valores e a criação de novos são dois movimentos que não podem ser separados. É impossível derreter uma pedra de gelo sem que a água adquira uma nova forma. É verdade que é uma multiplicidade que se instaura. Sem muita precisão, diríamos que se trata de algo "fluido", mas, de modo algum, é o vazio, o nada. Parece que nunca há o vazio ou o nada.

Em termos nietzscheanos, *a* "crítica dos valores realiza-se simultaneamente com uma criação de valores"[11]. A imagem que se tem da crítica que a toma como

---

10 "Dos Transmundanos", F. Nietzsche, "Assim Falou Zaratustra: Um Livro para Todos e para Ninguém", 15ª ed., tradução de Mário da Silva, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2006, p. 56-59.

11 "(...) 'os autênticos filósofos são comandantes e legisladores': eles dizem: 'assim deve ser!', eles determinam o para onde? e para quê? do ser humano (...) — estendem a mão criadora para o futuro, e tudo que é e que foi torna-se para eles um meio, um instrumento, um martelo. *Seu 'conhecer' é criar, seu criar é legislar, sua vontade de verdade é vontade de poder*" (F. Nietzsche, "Além do Bem e do Mal: Prelúdio a uma Filosofia do Futuro", § 211,. 2ª ed., tradução de Paulo César de Souza, São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p. 117-118)

uma atividade com um vínculo essencial com o negativo é desfeita. A crítica é imanente e positiva (não confundir com a expressão vulgar "crítica construtiva", pois não é uma mera contribuição para o que está dado), o negativo é posto em segundo plano, o negativo é mera conseqüência, um efeito, e não mais o móbil que coloca a crítica em atividade:

> "(...) a crítica é ao mesmo tempo o que há de mais positivo. O elemento diferencial não é a crítica de valor dos valores sem ser também o elemento positivo de uma criação. Por isso, a crítica nunca é concebida por Nietzsche como uma 'reação', mas sim como uma 'ação'. Nietzsche opõe a atividade crítica à vingança, ao rancor ou ao ressentimento. (...). A crítica não é uma re-ação do re-sentimento, mas a expressão ativa de um modo de existência ativo: o ataque e não a vingança, a agressividade natural de uma maneira de ser, a maldade divina sem a qual não se poderia imaginar a perfeição" (Deleuze II, p. 2).

Tornar a filosofia crítica uma filosofia dos valores expande o horizonte daquilo que pode ser criticado, na medida em que todos os fenômenos podem ser questionados em relação ao seu valor. Aqui encontramos a totalidade da crítica. Não existem fatos. Nem mesmo o conhecimento verdadeiro ou a verdadeira conduta moral são poupados. "A tarefa crítica é uma tarefa para os insones"[12]. Parece que Nietzsche caminha nessa direção e nada, nenhum fenômeno, parece garantir a tranqüilidade de um sono seguro.

Por estes três aspectos principais, acreditamos que o caráter emancipatório da filosofia de Nietzsche reside na sua descendência kantiana, mais precisamente no seu projeto de levar a cabo a crítica. É verdade que podemos pensar em uma dupla motivação "iluminista": por um lado, a emancipação através do conhecimento, no entanto com a diferença essencial de que não é mais a razão a faculdade que guia o pensamento, e, por outro lado, a oposição radical à metafísica. É preciso, porém, reconhecer que se não se trata mais de um conhecimento racional e, por isso, também não se trata mais de Kant, é somente porque Nietzsche radicalizou aquilo que esse outro se propôs. A razão, o homem, a consciência de si, o espírito... ainda são entraves para o pensamento, são entraves para a emancipação, são mistificações, ilusões passíveis de serem comparadas àquelas que Kant enxergou na metafísica.

12 Essa frase, fragmento de estimulantes diálogos, pertence a Virginia Figueiredo, professora da UFMG.

Concluindo: por radicalizar os princípios da filosofia crítica, Deleuze faz outra coisa que não uma filosofia crítica, mas, como bem observa Badiou (1997), uma ontologia. Vimos que, ao menos no caso de seu livro sobre Nietzsche, trata-se de uma ontologia na qual o conceito de vontade de potência ocupa um lugar central.

Existe uma importante diferença da concepção de filosofia com Nietzsche se pensarmos na tradição clássica alemã, em um Hegel, que, ao lado de Napoleão, via-se como a manifestação acabada do espírito absoluto, ou em um Kant, que parte da ciência de sua época para desenvolver sua teoria do conhecimento. Será crítica uma filosofia que assume os valores de sua época? Que dá fundamento aos valores estabelecidos? Ou, mesmo, que se recusa a colocá-los em questão? A filosofia não corre o risco de jogar um jogo que não é o seu quando se recusa a pensar o mundo, no sentido mais radical, ou seja, desde o nível mais abstrato do pensamento passando pelas instituições filosóficas até o corpo do pensador? Sem dúvida, por vezes, soa hilário as observações de Nietzsche sobre a sua dieta em "Ecce Homo" (1888)... mas quem dirá que isso não importa?

1. BADIOU, A. **Deleuze: o clamor do ser**. Tradução: Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. 156 p.

2. DELEUZE, G. **A filosofia crítica de Kant**. Tradução: Germiniano Franco. Lisboa: Edições 70, 1987. 88 p. (Coleção O Saber da Filosofia).

3. _____. A gargalhada de Nietzsche. In: _____. **A ilha deserta**. Tradução: Peter Pál Pelbart. Edição preparada por David Lapoujade. Organização da edição brasileira e revisão técnica: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2006. p. 167-169.

4. _____. Conclusões sobre o eterno retorno e a vontade de potência. In: _____._____.Tradução, organização da edição brasileira e revisão técnica: Luiz B. L. Orlandi. Edição preparada por David Lapoujade. São Paulo: Iluminuras, 2006. p. 155-166.

5. _____. O método da dramatização. In: _____._____. Tradução, organização da edição brasileira e revisão técnica: Luiz B. L. Orlandi. Edição preparada por David Lapoujade. São Paulo: Iluminuras, 2006. p. 129-154.

6. _____. Pensamento nômade. In: _____._____. Tradução: Milton Nascimento. Edição preparada por David Lapoujade. Org. da edição brasileira e revisão técnica: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2006. p. 319-329.

7. _____. Sobre Nietzsche e a imagem do pensamento. In: _____._____. Tradução: Tomaz Tadeu e Sandra Corazza Ribeiro. Edição preparada por David Lapoujade. Org. da edição brasileira e revisão técnica: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2006. p. 175-183.

8. _____. **Diferença e repetição**. Tradução: Luiz B. L. Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988. 499 p.

9. _____. **Logique du sens.** Paris: Les Éditions de Minuit, 1971. 394 p.

10. _____. **Nietzsche**. Tradução: Alberto Campos. Lisboa: Edições 70, 1981. 87 p.

11. _____. **Nietzsche e a filosofia.** Tradução: Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976. 170 p.

12. FOUCAULT, M. **Nietzsche, Freud e Marx: Theatrum Philosoficum.** Tradução: Jorge Lima Barreto. Porto: Anagrama, [19-]. 81 p. (Série Biblioteca Nova Crítica, 16).

13. HARDT, M. **Gilles Deleuze: um aprendizado em filosofia.** Tradução: Sueli Cavendish. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. 192 p. (Coleção Trans).

14. KANT, I. **Crítica da razão pura**. Tradução: Manoela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. 5. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. 680 p. (Série Textos Clássicos).

15. NIETZSCHE, F. **Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro.** Tradução: Paulo César de Souza. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 272 p.

16. NIETZSCHE, F. **Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém.** Tradução: Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. 386 p.

17. NIETZSCHE, F. W. **Ecce homo: como alguém se torna o que é.** Tradução: Paulo César de Souza. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 153 p.

18. NIETZSCHE, F. **Genealogia da moral: uma polêmica.** Tradução: Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 182 p.

19. MACHADO, R. **Deleuze e a filosofia**. Rio de Janeiro: Graal, 1990. 242 p.

20. PLATÃO. Político. in: _____. **Diálogos**. Tradução: Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Abril Cultural, 1972. p. 205-269. (Coleção Os Pensadores).

21. PLATÃO. **A república**. Tradução: Maria Helena da Rocha Pereira. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. 513 p. (Série Textos Clássicos).

João Gabriel A. Domingos é graduando em Filosofia pela UFMG.

E-mail: joaog@fil.grad.ufmg.br

[illegible]

Rafael Rodrigues Garcia

[illegible]

Trata-se de investigar a fundamentação da música no renascimento e a transição para o modelo de música do classicismo a partir dos postulados do estruturalismo. Pretende-se, então, mostrar em que medida a música, entendida como um setor da atividade humana ao qual a razão se volta, acompanha os processos da racionalidade ocidental que se desenvolve ao longo do tempo. Dessa maneira, o recorte que aqui é feito para fundamentar a música renascentista e sua posterior transição para o modelo clássico — ou seja, o advento da modernidade no campo da música — serve também como parâmetro para interpretar a evolução do fenômeno musical que se seguiu até os nossos dias.

Palavras-chave: Música – Renascimento – Classicismo – Estruturalismo – Arqueologia

A pa ç

O presente texto tem por objetivo percorrer a trajetória traçada por Foucault em "As Palavras e as Coisas" a respeito da caracterização das epistemes renascentista e clássica, mostrando em que medida a linha de raciocínio do filósofo pode ser aplicada ao pensamento musical.

A inspiração inicial do presente texto se deu com a declaração de Foucault, que diz: "O que tentei fazer foi introduzir análises de estilo estruturalista em domínios nos quais elas não tinham ainda penetrado, ou seja, no domínio da história das idéias, da história dos conhecimentos, da história da teoria" [1].

Uma vez que a música também é igualmente um setor importante dos domínios aos quais se volta a razão, é cabível colocá-la também nesse programa interdisciplinar próprio ao estruturalismo. Dessa forma, pretende-se propor uma via de interpretação do pensamento musical ao longo da história orientada pelas noções gerais do estruturalismo, tais como: 1) a noção de "ordem estrutural" enquanto elemento que determina a possibilidade da experiência, bem como o sentido dessa experiência, dentro dos domínios próprios a essa mesma estrutura; 2) o caráter inconsciente dessa noção de ordem, pois que ela é que determina a capacidade cognitiva no interior da estrutura; e, 3) por fim, a noção do sujeito enquanto suporte dessa estrutura, malgrado seu. É por isso que se diz que, do ponto de vista estrutural, os sujeitos não são agentes, mas são "agidos" pela estrutura. Da caracterização dessa "sujeição" do sujeito à estrutura, de maneira inconsciente, devém o ponto central para a interpretação das teorias sobre a música. Já de início, pode-se dizer, acompanhando o pensamento de Moreno, que as teorias musicais do Ocidente "identificam naquele que escuta ('listener') e/ou naquele que ouve ('hearer') o locus de qualquer que seja o tipo de conhecimento e entendimento musical que eles postulam" [2]. Isso, ainda segundo Moreno, pode ser identificado ao longo de toda a história da música, mesmo levando-se em conta suas drásticas transformações.

O esforço de Foucault em seu projeto arqueológico é justamente o de procurar essa "ordem estrutural" que predetermina as relações sociais e seus sentidos em todas as esferas em uma determinada época.

> "(...) é antes um estudo que se esforça por saber a partir de que coisa é que foram possíveis teorias e conhecimentos; segundo que espaço de ordem se constitui o saber; com base em que 'a priori histórico' e em que elemento de positividade puderam surgir

---

1 M. FOUCAULT, "Dits et Écrits", p. 611.

2 J. MORENO, "Musical Representations, Subjects and Objects", p. 1

> idéias, constituir-se ciências, refletir-se experiências em filosofias, formar-se racionalidades, para bem depressa se desvanecerem."[3]

A noção de "a priori histórico" resume bem o projeto arqueológico de Foucault na medida em que se diferencia do estruturalismo. É uma tentativa de resolver os problemas entre estrutura e história, uma vez que a primeira elucidava as leis gerais, permanentes, universais e incondicionadas que determinavam os fatos — sobretudo os fatos lingüísticos. Em outras palavras, as condições a priori dos fatos. Enquanto isso, a arqueologia busca descobrir regras locais que levam à emergência de uma determinada episteme, ou seja, de um conjunto de condições históricas que contribuem para o surgimento de "empiricidades" dependentes de padrões de racionalidade traçados por essas mesmas condições. Vale lembrar que as epistemes muitas vezes são alteradas por rupturas radicais bruscas, permitindo a emergência de uma outra completamente diferente.

Ap R A pAp

Ea e eu e

> "Até fins do século 16, a semelhança desempenhou um papel construtivo no saber da cultura ocidental. Foi ela que orientou em grande parte a exegese e a interpretação dos textos: foi ela que organizou o jogo de símbolos, permitiu o conhecimento das coisas visíveis e invisíveis, guiou a arte de as representar."[4]

Eram inúmeras as formas de semelhança, sintetizadas por Foucault em quatro principais: "convenientia", "aemulatio", "analogia" e o duplo "simpatia-antipatia".

A primeira designa sobretudo uma vizinhança espacial, que estabelece similitudes por contato — "é uma semelhança ligada ao espaço sob a forma do 'gradualmente'". Por esse motivo, pertence ela mais ao mundo do que às próprias coisas: "O mundo é a 'convenientia' universal das coisas"[5].

A segunda, nas palavras do autor, é "uma espécie de 'convenientia', mas que se tivesse libertado da lei do lugar e agisse, imóvel, à distância"[6]. Mediante a "aemulatio", as coisas dispersas ao redor do mundo mantêm-se em relação

---

3 M. FOUCAULT, "As Palavras e as Coisas", p. 10.

4 M. FOUCAULT, "As Palavras e as Coisas", p. 34.

5 M. FOUCAULT, "As Palavras e as Coisas", p. 36.

6 M. FOUCAULT, "As Palavras e as Coisas", p. 37.

umas com as outras como que por um certo reflexo. É assim que "o intelecto do homem reflete imperfeitamente a sabedoria de Deus". Isso é resultado da supressão da relação espacial própria ao mundo, numa espécie de "germinação natural das coisas", que torna às vezes impossível distinguir qual é anterior e qual é o reflexo, pois que os termos emulados não se mantêm inertes um em relação ao outro. Por outro lado, pode haver uma disputa interminável entre as instâncias emuladas — "ou, antes, de uma mesma forma separada de si mesma pelo peso da matéria ou pela distância dos lugares".

A terceira forma de similitude elencada por Foucault, a "analogia", supõe tanto a "convenientia" quanto a "aemulatio". É um misto de nexo e confronto espacial, que permite relacionar objetos e situações. Não se trata mais só das "similitudes visíveis e maciças das próprias coisas; basta-lhe que sejam as semelhanças mais sutis das relações"[7]. É por isso que a "analogia" tem a particular característica de se fazer proliferar por meio de várias e várias cadeias, elas mesmas analógicas, sem que isso implique em algum tipo de restrição a ela.

Por fim, a última forma de semelhança apresentada por Foucault é o duplo "simpatia-antipatia". Para a primeira, "nenhum caminho é assegurado, nenhuma distância é pressuposta, nenhum nexo é prescrito"[8]. O filósofo a define como um "princípio de mobilidade", que "atrai o que é pesado para o solo e o que é leve para o éter imponderável; faz estender as raízes para a água e rodar a grande flor amarela do girassol de acordo com o movimento do Sol". Dessa forma, a "simpatia" tende a assimilar tudo num "mesmo", tornando idênticas todas as coisas, que passam a ser estranhas ao que eram anteriormente. Por isso ela precisa ser contrabalanceada com seu oposto (ou gêmeo) – a "antipatia". É essa última que impede a assimilação por meio da acentuação das diferenças peculiares de cada coisa, perpetuando assim uma disputa que será a responsável pela manutenção do tempo e do espaço. "Através desse jogo o mundo permanece idêntico; as semelhanças continuam a ser o que são e a assemelhar-se. O mesmo permanece o mesmo, e fechado sobre si."

Fechado sobre si, sim, mas não inteiramente. É importante ter claro que essas semelhanças foram preparadas pela própria ordem do mundo. Com efeito, é isso que orienta o funcionamento das similitudes: "não há semelhanças sem marcas[9]". O conhecimento, desse ponto de vista, equivale à descoberta e decifração das marcas da ordem do mundo nas coisas.

---

7 M. FOUCAULT, "As Palavras e as Coisas", p. 39.

8 M. FOUCAULT, "As Palavras e as Coisas", p. 42.

9 M. FOUCAULT, "As Palavras e as Coisas", p. 46.

> "Procurar o sentido é trazer à luz o que se assemelha. Procurar a lei dos signos é descobrir as coisas que são semelhantes. A gramática dos seres é sua exegese. E a gramática que eles falam não diz outra coisa senão a sintaxe que os liga. A natureza das coisas, a sua coexistência, o encadeamento a que estão sujeitas e através do qual comunicam entre si não são diferentes das suas relações de semelhança."[10]

Nota-se, portanto, que as ciências – e sobretudo a linguagem – não possuem um sistema arbitrário de signos. A ciência dos signos é uma ciência da interpretação desses signos trazidos à luz (sobreposição de semiologia e hermenêutica). "Os reflexos mudos são duplicados por palavras que os indicam."[11] A metáfora do "livro do mundo" não é simplesmente uma metáfora. A linguagem faz parte das similitudes e deve ser estudada tanto quanto a natureza; ela é um sinal absolutamente certo das coisas. Há uma relação mimética entre linguagem e mundo — entre as "palavras" e as "coisas".

[illegible]

> "Não se alteram as escalas musicais sem que se abalem os alicerces da cidade."

É ponto pacífico o papel desempenhado pelo pensamento grego antigo na constituição do pensamento renascentista, sobretudo nos campos das artes. É dessa forma que a frase célebre de Platão tem para nós uma importância peculiar. Embora o escopo dela, no interior do desenvolvimento argumentativo da "República", seja eminentemente voltado à formação educacional dos guardiões da cidade, ela deixa evidente para nós uma relação "analógica" que permite a inserção da música no campo de debate da episteme renascentista. Mais do que isso, permite uma articulação cerrada entre arte, moral e ciência caudatária da concepção grega — platônica, no nosso exemplo — de uma convergência de todas as coisas para o mesmo ponto ordenador, ou, melhor dizendo, a derivação dessas instâncias a partir do mesmo princípio. Não é por outro motivo que, na "República", Platão diz ser a "educação musical a parte principal da educação, porque o ritmo e a harmonia têm o grande poder de penetrar na alma e tocá-la fortemente, levando com eles a graça e cortejando-a, quando se foi bem educado[12]."

---

10 M. FOUCAULT, "As Palavras e as Coisas", p. 50.

11 M. FOUCAULT, "As Palavras e as Coisas", p. 47.

12 PLATÃO, "República" III, p. 95.

Platão e muitos pensadores gregos entendiam o mundo como um todo harmonicamente organizado. O estudo de música, nesse contexto, se volta sobretudo à investigação da harmonia presente nos intervalos sonoros. "Em certo sentido, o estudo da harmonia presente no domínio dos sons oferece um campo bastante fecundo para a compreensão da harmonia que rege o universo"[13]. Com efeito, a música para os gregos era dividida em duas vertentes distintas, cada qual com escopos próprios: a "música especulativa" e a "música prática". A primeira se relacionava justamente à idéia de harmonia do mundo:

> "(...) explicava a harmonia do mundo, uma concepção filosófica acerca da ordem física e ética do universo. Assim, harmonia do mundo significava os elementos eternos e imutáveis do cosmo, bem como o temperamento de elementos dentro do organismo humano (...). O modelo para explicar a harmonia do mundo, portanto, era a música, pois Platão considerava a música como um espelho tanto do universo físico como do universo ético, visto que ele sustentava que a função de toda arte era mimética, isso é, deveria ser construída de acordo com arquétipos supremos da natureza das coisas. Assim, a música parecia simbolizar, bem como imitar, a totalidade do mundo; e a chave para entender aquele mundo, assim como a razão para a prática da música, que poderia ser explicada com símbolos e imitações de ordem cósmica"[14].

Já a música prática se subordinava à música especulativa, subdividindo-se em dois grupos: filológica e matemática —

> "(...) era subsidiária à ciência da música especulativa. Esta segunda ciência estava divida em dois ramos de estudo que se originaram no desenvolvimento do 'curriculum' na antiguidade. O ramo primeiro e introdutório de estudo era a música como arte vocal, conhecimento que era preliminar ao segundo e mais avançado, música como arte matemática"[15].

Acreditava-se que determinados modos musicais estimulariam a virtude, enquanto outros, o vício. Em relação a isso podemos lembrar que Platão predica algumas harmonias de "plangentes" e "efeminadas", causadoras de embriaguez,

---

13 P. T. SILVA, "Mersenne e a Mecânica do Som", p. 42.

14 J. C. KASSLER, "The 'Science' of Music to 1830", p. 117- 118, in "D'Histoire des Sciences", 1980.

15 J. C. KASSLER, "The 'Science' of Music to 1830", p. 118, in "D'Histoire des Sciences", 1980.

moleza e indolência — motivo pelo qual deveriam ser suprimidas na educação dos guardiães. Ao invés disso, deve-se servir de harmonias que imitam:

> "os tons e as entonações de um valente empenhado em batalha ou em qualquer outra ação violenta, quando, por infortúnio, corre ao encontro dos ferimentos, da morte ou é atingido por outra infelicidade, e, em todas essas circunstâncias, firme no seu posto e resoluto, repele os ataques do destino. Deixa-nos outra harmonia para imitar o homem empenhado numa ação pacífica, não violenta mas voluntária, que procura persuadir, para obter o que pede, quer um de seus por intermédio de suas preces, quer um homem por intermédio das suas lições e conselhos, ou, ao contrário, solicitado, ensinado, convencido, se submete a outro e, tendo por estes meios sido bem sucedido, não se enche de orgulho, mas se comporta em todas as circunstâncias com sabedoria e moderação, feliz com o que acontece"[16] .

O mesmo se passava em relação ao ritmo e às palavras, tríade que forma a melodia.

O século 16 operará o resgate dessas mesmas categorias que configuravam a investigação musical no mundo grego: "Eis então a música obrigada a se orientar pela filosofia acerca da índole e modo de proceder de cada uma destas comoções. Quem fizer diversamente poderá cantar bem, mas nunca moverá a alma"[17].

Segundo Chasin, o que faz da música grega a medida universal para a música renascentista é justamente a categoria da mimesis: "a arte dos sons ali se positivara enquanto um *autêntico ato imitativo*: um ato que podia *mover* os homens". E continua: "como então não surgir como referência se para o renascimento a arte se perspectivava, em última instância, enquanto educação humana, enquanto *mimese que move a alma*?"[18] De fato, o problema da "mimesis" é dominante nos textos teóricos do século 16, assim como o tema da "catarsis" aristotélica. Essas duas categorias são o fundamento dessa arte que tinha por função a educação e a formação dos homens.

Passemos agora à exposição em linhas gerais de pensamento de alguns dos principais teóricos da música no renascimento tardio da Itália, a saber, Gioseffo

---

16 PLATÃO, op. cit. p. 92.

17 G. B. DONI, "Trattato della Musica Scenica", apud I. CHASIN, "Canto dos Afetos: um Dizer Humanista", p. 7.

18 I. CHASIN, op. cit. p. 8.

Zarlino, Girolamo Mei e Vicenzo Galilei. Há grandes diálogos entre esses teóricos[19] — todos mais ou menos contemporâneos — e, mesmo que se admita a peculiaridade da perspectiva de cada um, bem como a discordância em relação ao pensamento dos demais, todos eles dividem o pressuposto, muito caro aqui, a respeito da relação fundamental com o modelo grego de música e suas categorias. Em outras palavras, todos eles se inscrevem suficientemente nos registros da episteme no que concerne à lógica da similitude; todos eles inscrevem o sistema de música na ordem universal: assumem a "semelhança" entre "harmonia" e "ordem universal".

[illegible]

O estudo de música fez, também durante o período do renascimento, parte da grade curricular de educação, juntamente com as demais artes[20] componentes da "enkyklios paedia" — gramática, retórica, dialética, aritmética, geometria e astronomia. Essas sete artes eram divididas em dois grupos: "quadrivium" e "trivium". Esse último compreendia a gramática, a retórica e a dialética – as ciências do discurso –, enquanto o primeiro, as ciências matemáticas: aritmética, geometria, astronomia e música. Dada a localização da música na grade curricular, notamos que o estudo da mesma será sobretudo da parte que acima classificamos como música especulativa. Zarlino (1517-1590) usa os termos "musico" e "cantore" em referência, respectivamente, à música especulativa e à música prática. Contudo, mesmo ele afirma não haver possibilidade de desvinculá-las – assim como não é possível desvincular músico e cantor. Zarlino "subscreve a uma doutrina aristotélica da indivisibilidade de forma e matéria, a unidade que constitui o "subjectum" da semelhança entre o mundo e a música" [21]. Ele articula o pensamento aristotélico, a lógica dos números de Pitágoras e a música de caráter especulativo. Para ele, "da unidade do número, em última análise,

---

19 De fato, não só diálogos como relações mais duradouras. Zarlino, por exemplo, foi professor de Galilei, que trocou importantíssimas correspondências com Mei. Com efeito, a influência de Mei sobre Galilei é tão patente que chegou-se a dizer que a maior parte do material encontrado nos escritos de Galilei estão contidos nos escritos de Mei. Sobre isso, ver: Claude PALISCA (org.), "Girolamo Mei (1519 – 1594): Letters on Ancient and Modern Music to Vicenzo Galilei and Giovanni Bardi", American Institute of Musicology, 1977, p. 35.

20 O termo "arte" entendido como habilidade específica, enquanto o termo "ciência", como teoria dessa habilidade.

21 J. MORENO, op. cit. p. 12.

provêm os fundamentos da inteligibilidade de música"[22]. No capítulo três da terceira parte do "Institutioni Harmoniche", antes de iniciar as discussões sobre contraponto e composição, Zarlino diz: "Antes de discutir sobre contraponto, é necessário conhecer os elementos que o compõem. Não se pode compor nada, ou entender a natureza da composição, a menos que se conheça previamente as coisas que devem ser ordenadas ou combinadas, sua natureza e sua causa"[23]. Disso podemos tirar que a música prática está submetida à música especulativa numa relação aristotélica de causa e efeito. Não é por outra razão que as duas primeiras partes do "Institutioni" são dedicadas à música especulativa – a primeira à sua metodologia, que visava abrigar não somente a música, mas também a estética, história, poética, retórica e ciência, e a segunda, sobre a música antiga. Só então é que se pode passar à música prática: na terceira parte são expostas as regras de contraponto e na quarta as regras de composição.

Em Zarlino a noção de "ordem" é muito importante. Moreno a descreve como "disposição racional e sistemática da música em geral"; "condição predeterminada na qual as coisas estão predispostas no universo" [24]. Isso também evidencia o caráter mimético do pensamento do autor, aproximando sua noção de ordem da crença neoplatônica de "signatura rerum", que diz ser o mundo visível e invisível gravado com inscrições secretas que o fazem legível e, então, inteligível ao intelecto humano. Não é por outra razão que Zarlino entende a música como "grandissima convenienza": "nada pode ser encontrado com o que a música não tenha grande conveniência"[25]. Ora, essa caracterização da música como a maior das conveniências não poderia ser mais adequada à definição de conveniência dada por Foucault: "uma semelhança ligada ao espaço sob a forma do 'gradualmente'"; uma similitude que pertence mais ao mundo do que às próprias coisas, sendo o mundo todo entendido como a "convenientia universal" das coisas.

Em relação aos afetos, o máximo aventado por Zarlino foi a relação entre música e poesia, mas isso de maneira totalmente mediada pela necessidade de compreensão, por parte do ouvinte, do sentido das palavras. Isso se deve ao fato de que música e poesia, embora aparentadas — de fato, essa era a pretensão do "Institutioni" —, deviam seguir caminhos autônomos.

---

22 J. MORENO, op. cit. p. 13.

23 Apud Moreno, op. cit. p. 25.

24 J. MORENO, op. cit. p. 13.

25 J. MORENO, op. cit. p. 13.

Foi esse o objeto de crítica endereçada a Zarlino por parte de Galilei (1520-1591), seu aluno. Esse via no texto a própria condição de possibilidade da sonoridade musical, indispensável para a criação de uma "afetividade concreta".

No "Dialogo della Musica Antica e della Moderna", Galilei deixa clara sua posição acerca do que deve a música digna do nome objetivar. Como o próprio nome do diálogo já deixa entrever, se trata de contrapor a música grega à música "coeva". Sua investigação, segundo Chasin, era impulsionada por sua prática compositiva, mas uma prática que "perseguia a entificação de um canto, monódico, que movesse o homem – que o dispusesse à semelhança do afeto expresso pela melodia"[26]. Há em Galilei a mesma preocupação com a reflexão prévia sobre os fundamentos da música para então se passar à prática, bem como a referência explícita a Aristóteles. De fato, o "Diálogo" tem como ponto forte de argumentação a desqualificação – exacerbada – daqueles que se ocupam somente da música prática sem reflexão sobre sua natureza. Galilei os qualifica de "privados de senso, movimento, intelecto, do falar, do discurso, da razão e de alma"[27]. Apoiado em Aristóteles – livro VIII da "Política" – classifica as músicas feitas em sua época de corruptas, próprias ao vulgo. Isso por que essa "música" só se volta ao prazer dos ouvidos, e ressalta: "se a isso se pode realmente chamar de prazer". Esses "profissionais do contraponto" ignoram a verdadeira música: "nunca foi intenção [dos músicos coevos] que as regras [do contraponto] servissem ao uso das harmonias no sentido de que se buscasse exprimir o conceito da alma através das palavras e com o afeto que lhes conviesse, mas em função do simples som dos instrumentos artificiais"[28]. Nota-se, assim, um misto de preocupação estética e moral, embasado numa idéia de retorno ao natural como instância detentora do realmente belo. Isso fica mais claro se atentarmos ao elogio – igualmente exacerbado – que é feito à música grega:

> "[A música dos antigos] conservava a pudicícia, amansava os ferozes, encorajava os pusilânimes, serenava os espíritos perturbados, impulsionava as inclinações conaturais, enchia os ânimos de furor divino, aplacava as discórdias entre os povos, gerava nos homens hábitos saudáveis, restituía a audição aos surdos, reavivava os espíritos desalentados, afugentava a pestilência, fazia das almas oprimidas, almas alegres e contentes, castos os luxuriosos, aplacava os espíritos malignos, curava as mordidas de serpentes, mitigava os furiosos e os exaltados, afastava os aborrecimentos das grandes preocupa-

---

26 . MORENO, op. cit. p. 5.

27 V. GALILEI, "Dialogo della Musica Antica e della Moderna", apud Chasin, op. cit. p. 65.

28 V. GALILEI, "Dialogo della Musica Antica e della Moderna", apud Chasin, op. cit. p. 63.

> ções e trabalhos, e com o exemplo de Arione podemos por fim dizer (deixando de lado outros exemplos admiráveis que nos livros de real autoridade são abundantes), que liberava os homens da morte"[29].

Por ora basta para esboçar a presença da afecção aqui como algo dado e defendido como parâmetro último de julgamento. Fica igualmente evidente a presença de todas as categorias elencadas por Foucault como características do renascimento. A música especulativa moderna, que, na visão do autor, não passava de um "modo de modular os intervalos musicais", não era própria aos homens virtuosos; deve ser, como orienta Aristóteles na passagem referida, destinada aos espíritos corrompidos. O mesmo destino devem ter os assim chamados "instrumentos artificiais" – entenda-se: todo instrumento que não o canto. Esses, para Galilei, são nada além de "um simples pedaço de madeira côncava sobre a qual se estiram quatro, seis ou mais cordas de tripa de animal" ou "tubos naturais ou artificiais feitos de madeira, metal ou outro material (...) tocados pela mãos rudes de qualquer homem vil e tolo" [30].

Contudo, não vemos claramente em Galilei uma teoria dos afetos em sua especificidade de regras. Tudo o que vemos é a afirmação de que os sons movem os afetos, mas nada apresentado de maneira sistematizada. É justamente isso o que busca Girolamo Mei (1519-1594). Em seu epistolário encontramos algumas cartas dirigidas justamente a Galilei (e uma a Bardi). Numa delas, a carta de 1572, em resposta a questões levantadas por Galilei, Mei reflete acerca da maneira com que os antigos compunham de maneira a fazer ressaltar as características afetivas dos sons. Sua argumentação também contrapõe a música antiga à música de seu tempo. Destarte, ao passo que a música antiga valorizava os afetos, a moderna os impedia.

Inicialmente o filólogo se volta à necessidade de fundar a música em princípios "naturais" e "sólidos", contrapostos aos derivados e variáveis. Por conta disso, diz ele que "a música concerne ao canto"[31] e, portanto, gira em torno das qualidades da voz. Partindo disso, sua exposição das propriedades afetivas da música se pautará pela análise das qualidades intrínsecas da voz, sobretu-

---

29 V. GALILEI, "Dialogo della Musica Antica e della Moderna", apud Chasin, op. cit. p. 65.

30 V. GALILEI, "Dialogo della Musica Antica e della Moderna", apud Chasin, op. cit. p. 65.

31 Claude PALISCA (org.), "Girolamo Mei (1519 – 1594): Letters on Ancient and Modern Music to Vicenzo Galilei and Giovanni Bardi", American Institute of Musicology, 1977, apud CHASIN, op. cit. p. 11.

do a tessitura e o timbre: "pareceu-me que deveria ser primordial que a virtude desta arte repousasse seu principal fundamento necessariamente nestas disposições"[32].

Cada região da tessitura da voz — desde o grave até o agudo — tem paixões próprias e propriedades contrárias, motivo pelo qual produzem efeitos contrários: a voz aguda não produz a afeição da grave, nem o contrário. Mais do que isso, uma serve de impedimento à outra. Isso é já condição suficiente para se crer que a música antiga era essencialmente monódica. Isso não somente em relação à altura dos sons, mas nos tempos e nas palavras cantadas também. O autor apóia isso — por analogias, tal como era a argumentação costumeira — lembrando que qualidades opostas se enfraquecem quando misturadas: "aquele que mesclasse, com iguais quantidades, água fervente e gelada produziria uma água que, por ser temperada, não apenas impediria a ação de suas forças (...) como as reduziria a uma disposição mediana"[33]. Desse ponto de vista, os acordes são ainda mais contrários aos afetos, pois atordoam o ouvinte numa confusão de sentimentos. Para ele, o uso de muitas notas vai de encontro a qualquer "natural conveniência". Os saltos bruscos de altura nas melodias também não convêm ao movimento natural das vozes, provocam confusão na pronúncia e conseqüente impossibilidade de apreensão dos conceitos. Ora, a especificidade da voz humana é a capacidade de "transmitir a significação de seus conceitos", nas palavras do autor, de modo adequado a expressar afeições determinadas. Em relação ao diagnóstico do canto de sua época, o autor diz, concordando com Galilei, que visa somente o deleite. "Não se trata de incutir mais eficazmente o conceito na alma através do canto, ou de despertar em outro mais um afeto do que outro." Além disso, Mei apresenta uma sistematização dos afetos a partir da tessitura da voz que a nós é interessante. Diz ele:

> "agudez e gravidade exprimem, cada qual, naturalmente a sua, originando-se a primeira da velocidade do movimento, e a segunda da tardança do movimento pela qual é produzida."(...) "É coisa igualmente sabida que, dos tons, os da mediania — que estão entre a extrema agudez e a extrema gravidade — são aptos a demonstrar calma e moderada disposição de afeto; os muito agudos são de alma muito comovida e

---

32 Claude PALISCA (org.), "Girolamo Mei (1519 – 1594): Letters on Ancient and Modern Music to Vicenzo Galilei and Giovanni Bardi", American Institute of Musicology, 1977, apud CHASIN, op. cit. p. 13.

33 Claude PALISCA (org.), "Girolamo Mei (1519 – 1594): Letters on Ancient and Modern Music to Vicenzo Galilei and Giovanni Bardi", American Institute of Musicology, 1977, apud CHASIN, op. cit. p. 14.

> exaltada, e os muito graves expressam pensamentos tanto abjetos quanto íntimos. Da mesma forma que um número mediano entre a velocidade e a lentidão revela ânimo pousado, e a velocidade, concitado; a tardança, espírito lento e mandrião (...) daí que os tons muito agudos e muito graves foram refutados pelos platônicos na sua República".[34]

A partir disso, Mei começa a discutir a relação entre música e arte — entenda-se, relação entre música especulativa e música prática. Nesse ponto, ele não acrescenta nenhum dado que já não tenhamos visto aqui anteriormente, por conta da ordem escolhida para a exposição. Mas, fique claro, grande parte das idéias de Mei foram assimiladas por Galilei, que era mais compositor do que teórico, ao passo que Mei foi um grande helenista de sua época, participando até mesmo da edição dos textos de Aristóteles, além de pesquisas sobre a história local e política grega.

⚜⚜⚜⚜r Aç⚜dR⚜R⚜ A ⚜⚜⚜ ⚜ p⚜R⚜R⚜A A⚜⚜A⚜ ⚜

Vemos, então, a maneira pela qual a reflexão musical do renascimento foi caudatária das categorias de conhecimento próprias à época. Ressalto aqui dois pontos: primeiramente, a necessidade que tem a música de se fundamentar na ordem do mundo — a questão da harmonia universal; em segundo lugar, a primazia da música vocal em detrimento da instrumental numa oposição, "grosso modo", entre natureza e artificialidade. Esses pontos serão importantes para a caracterização dos problemas que se seguirão naquilo que Foucault entende por "classicismo".

Se, do lado das ciências, temos a mudança de episteme por conta da insuficiência da "mimesis" como fundamento do saber, do lado da música haverá igualmente cada vez mais a tendência à autonomização de suas esferas de valor e legitimidade. Tal como o classicismo não se impôs a toque de caixa, mas foi um processo lento, que foi se configurando a partir da crescente incapacidade da episteme renascentista de dar conta de seu campo de experiências, da mesma forma a mudança de paradigma na música foi lenta e gradual, consolidando-se de fato na primeira metade do século 18, com Rameau, como veremos no que segue.

---

34 Claude PALISCA (org.), "Girolamo Mei (1519 – 1594): Letters on Ancient and Modern Music to Vicenzo Galilei and Giovanni Bardi", American Institute of Musicology, 1977, apud CHASIN, op. cit. p. 14.

[illegible]

A mudança de episteme entre o renascimento e classicismo figura a passagem de uma razão legitimada na razão mimética para uma razão fundada na capacidade de representação. Falar em representação significa dizer que já não há mais a relação entre palavras e coisas tal como no renascimento. As palavras passam a ser signos arbitrários organizados de maneira autônoma em relação ao mundo. "A comparação não tem mais por função revelar a ordem do mundo; ela se faz segundo a ordem do pensamento e indo naturalmente do mais simples ao mais complexo"[35].

Entretanto, essa autonomia não é completa. Há ainda uma relação entre palavras e coisas, mas essa relação passa a ser uma relação de "especularidade". A semelhança é restrita não mais às operações propriamente racionais, mas passa a fazer parte dos domínios da imaginação. A representação, então, deve ser capaz de articular o caráter autônomo de seu sistema e a adequação de sua relação a algo que possui também sua autonomia. Nesse contexto surge a idéia de "mathesis universalis", muito cara ao estabelecimento do classicismo. Em linhas gerais, a de "mathesis universalis" é uma ciência geral desprovida de objeto próprio, justamente por tratar-se de uma forma de conhecer as coisas através de dois parâmetros: ordem e medida, tomados diretamente da geometria. De fato, a ordem aqui é tão cara quanto é a interpretação para o renascimento. Seu intento é a aquisição de conhecimentos certos e seguros, tais como aqueles alcançados nas matemáticas. Isso operará com a desqualificação do espaço em prol da sua quantificação. É esse o sentido do caso da cera colocada ao fogo nas "Meditações". O projeto de "mathesis universalis", vale ser dito, não ficou restrito somente ao campo das ciências, mas passou até mesmo ao campo da política. Em relação a isso, basta levar à mente a metáfora que encontramos já no primeiro capítulo do "Leviatã": fazer do Estado um autômato; algo que funcione geometricamente. Vejamos agora como se deu esse processo no campo da teoria musical.

[illegible]

Para tratar da passagem do renascimento ao classicismo na música, são prementes três autores: Descartes, com o "Compendium Musicae" (1618),

---

35 M. FOUCAULT, "As Palavras e as Coisas", p. 68.

Mersenne, com seu "Harmonie Universelle" (1634), e Rameau, com seu "Traité de L'Harmonie Reduite à ses Principes Naturels" (1722). Nos dois primeiros temos ainda uma forte relação com as necessidades renascentistas de explicar o funcionamento da música a partir do funcionamento do universo. Contudo, a argumentação aqui muda de forma consideravelmente. Tanto é que, sobretudo em Descartes, um dos objetos principais de preocupação é a questão das consonâncias e do temperamento das notas. Para esse problema Descartes lança, juntamente com Beckman, a teoria da "coïcidence des coups"[36]. Mersenne seguirá essa hipótese em sua obra, mas tratará, tal qual seus antecessores de um século, também do funcionamento do mundo.

Por conta dessa relação ainda não completamente autônoma da teoria musical, ainda presa ao "quadrivium", Moreno entenderá o momento de Descartes, e eu acrescento Mersenne, como o que ele chamou de pré-moderno (nos termos foucauldianos seria algo como um momento intermediário entre o renascimento e o classicismo, talvez melhor entendido como pré-clássico).

A superação desses problemas é, de certa forma, resolvida com Rameau. De fato, como mostra Charrak, sua nova perspectiva da harmonia foi uma verdadeira revolução nas relações entre música e ciência entre os séculos 18 e 19. À antiga teoria, que buscava resolver os problemas musicais a partir de uma investigação das causas das consonâncias, Rameau sobrepõe uma outra, que aborda diretamente o fundamento da harmonia. Nessa teoria, o problema do temperamento — principal foco do paradigma anterior — se torna somente lateral, reduzido a um simples problema de técnica instrumental. O próprio Rameau chega a dizer isso, em seu texto "Genération Harmonique"[37]: "(...) uma das conseqüências de se buscar o fundamento é descobrir a inutilidade de se supor o temperamento" — o temperamento está subordinado aos problemas de execução particulares de cada instrumento, que por sua vez se subordina à teoria geral da harmonia. Isso fez com que a relação entre música e ciência mudasse de foco abruptamente. Não se buscaria mais um princípio para a harmonia a partir de cortes e colagens de determinadas extensões sonoras, mas sim a partir de uma organização mais completa, capaz de permitir a identificação das funções dos sons a partir de sua progressão fundamental. Nessa perspectiva, as consonâncias ficam subordinadas ao centro harmônico, assim como a melodia

---

36 A esse respeito, cf. A. CHARRAK, "La Théorie Musicale du 17e ao 18e Siècle: sur un Changement de Paradigme dans la Rationalisation des Phénomènes", www.age-classique.fr/article.php3?id_article=20.

37 J-P RAMEAU, "Genération Harmonique", http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/18th/18th_Index.html.

o fica em relação ao baixo fundamental. O temperamento agora já não é mais um fundamento para a teoria e prática musical, mas sim um desdobramento dessa nova teoria que emerge.

Essa mudança possibilitou o estabelecimento definitivo do sistema tonal, marcando claramente a entrada da música no classicismo, uma vez que é alcançada de vez uma esfera própria de legitimação e um sistema de valores não mais miméticos. É certo que Rameau ainda está de certa forma comprometido com uma gramática dos afetos, exposta no livro II do "Tratado", mas essa gramática já não tem mais a mesma forma relacionada com todo o universo tal qual tinha no renascimento. Aqui ela se configura de modo similar ao "Tratado das Paixões da Alma", de Descartes. Seu principal fundamento é a ressonância sonora à qual todos os corpos estão sujeitos. Isso significa que, para ser afetado pela música, segundo Rameau, basta ter um corpo. Os efeitos da música são linearmente traçados a partir de considerações físicas do som, numa perspectiva notadamente cartesiana — se lembrarmos da árvore da fundamentação do conhecimento, onde a metafísica é a raiz e a física, o tronco, a partir do qual derivam três galhos principais, a mecânica, a medicina e a moral, a música ficaria exatamente no primeiro galho, ou seja, a música é mecânica e suas fundações são a física. Talvez por isso mesmo Rameau diga que o princípio que busca "não é só o das artes do gosto (...) mas também o das ciências calculáveis"[38]. Assim, o fenômeno sonoro está à disposição de todos; na verdade, todos participam dele, inevitavelmente.

Dessa maneira, outro ponto fundamental de discussão da teoria musical é o momento do formalismo desenvolvido por Hanslick, no qual, finalmente, a música vê a possibilidade de se livrar da dimensão afetiva. Esse momento da música também coincide com o momento de afirmação da primazia da música instrumental — inversão em relação à música renascentista. Mas isso já é um outro momento epistêmico.

[illegible]

CHARRAK, A. **La théorie musicale du 17e ao 18e Siècle: sur un changement de paradigme dans la rationalisation des phénomènes.** Disponível em: <www.ageclassique.fr/article.php3?id_article=20>.

38 J-P RAMEAU, "Genération Harmonique", http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/18th/18th_Index.html.

CHASIN, I. **O canto dos afetos: um dizer humanista.** São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. **Monteverdi: humana melodia**. Tese (Doutorado) – Departamento de História da FFLCH-USP, 2003.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas.** Lisboa: Portugália Editora, 1966.

KUHN, T. **A estrutura das revoluções científicas.** São Paulo: Perspectiva, 1994.

KASSLER, J. C. The "science" of music to 1830. In: **D'Histoire des Sciences.** [S.L.: s.n.], 1980. p. 117-118.

MORENO, J. **Musical representations, subjects and objects**. Indianapolis: Indiana University Press, 2006.

PLATÃO. **República.** [São Paulo]: Nova Cultural, 1999. (Coleção Os pensadores).

RAMEAU, J-P. **Genération Harmonique**. Disponível em: <http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/18th/18th_Index.html>.

SILVA, P. T. **Mersenne e a mecânica do som.** Dissertação (Mestrado) – Departamento de Filosofia da FFLCH-USP, 1998.

Rafael Rodrigues Garcia é graduando em Filosofia pela USP.
E-mail: rafahare@hotmail.com

[illegible]

[illegible]

Vinicius dos Santos Xavier

[illegible]

O objetivo deste artigo é investigar o fenômeno da unidimensionalidade na religião. Em face disso, buscar-se-á uma linha de raciocínio que se desdobrará em dois planos. O primeiro especificará as estruturas de dominação vigentes no sistema capitalista. Para que isso aconteça, será preciso demonstrar como elas não são fundamentadas pelo domínio do homem sobre outro homem, mas sim pela sociedade moldada sob a égide do capital. O segundo delimitará a forma pela qual a religião participa dessas estruturas de dominação. Assim, será possível entender o fenômeno da unidimensionalidade na religião.

[illegible]

A expansão do domínio do homem sobre a natureza efetivou-se, também, como ampliação do domínio do homem sobre o homem. Na forma desenvolvida de capitalismo à qual somos submetidos, o progresso tecnológico e a aplicação dessa evolução técnica tornam o ser humano cada vez mais estranho à natureza e ao seu próprio ser genérico[1]:

> "O estranhamento aparece tanto no fato de 'meu' meio de vida ser de um 'outro', no fato de aquilo que é 'meu' desejo ser a posse inacessível de um 'outro', quanto no fato de que cada coisa mesma é um 'outro' enquanto si mesma, quanto também no fato de que minha atividade é um 'outro', quanto finalmente (...), o poder 'não humano domina'" (MARX, 2004: 147).

Não obstante, "(...) a dominação social no capitalismo, em seu nível mais fundamental, não consiste na dominação das pessoas por outras pessoas, mas na dominação de pessoas por estruturas sociais abstratas constituídas pelas próprias pessoas" (POSTONE, 2000: 127). Essas estruturas abstratas de dominação — a sociedade moldada sob a égide do capital —, que são as próprias estruturas desse sistema, fazem com que o ser não transcenda na materialidade o próprio controle social que se dá por esse meio. Assim, a dominação se dá pela reificação e pelo fetichismo. Em outras palavras, o "fetichismo-reificação" — o "estranhamento" e a "coisificação" do ser humano em relação à natureza e a si próprio — faz com que ele se sinta confortável nessa estrutura estranha que ele mesmo cria, esta se externa em relação ao próprio indivíduo e, assim, engendra coesão nas formas contraditórias sobre as quais está fundamentada: "uma falta de liberdade confortável, suave, razoável e democrática prevalece na civilização industrial desenvolvida, um testemunho de progresso técnico" (MARCUSE, 1967: 23), que, além disso, mantém sua própria coesão perante os indivíduos pelo grau elevado de dominação que produz através dessa estrutura.

A reificação do ser nessa sociedade faz com que ele se reconheça nela, isto é, no seu próprio estranhamento em relação a ela — a "sociedade fetichizada" — e em relação a si próprio enquanto enfrenta essa alienação de forma tácita, ou seja, enquanto passividade, e é dominado enquanto auxilia na própria

---

1 "(...) seu ser como membro da espécie humana" (MÉSZÁROS, István, " A Teoria da Alienação em Marx", tradução de Isa Tavares, São Paulo, Boitempo, 2006, p. 20.

manutenção dessa (auto)dominação. Assim, o indivíduo "alienado é engolfado por sua existência alienada" (MARCUSE, 1967: 31). Esses mesmos indivíduos criam uma estrutura que se autonomiza e os domina de forma que eles não tenham controle algum sobre ela. Engendrado pelo seu próprio estranhamento e "coisificação", o ser humano estranhado de si próprio e de sua natureza, produz, dentro dessa sociedade, falsas necessidades que, supostamente, são satisfeitas pela própria estrutura e pelo fetichismo: o objeto "fetichizado" da satisfação — suposta necessidade humana — adquire um status no qual tem o poder de substituir as reais necessidades humanas, materialmente transcendentes, por "objetos supérfluos" e "humanizados". Essa limitação do universo da necessidade, distante do reino da liberdade, real e efetivamente humana, faz com que levemos em conta "o fato de que os próprios 'dominados' contribuem para a dominação, exercendo até funções de dominação para consigo próprios" (KURZ, 2000: 206). Assim,

> "Tais necessidades têm um conteúdo e uma função sociais determinados por forças externas sobre as quais o indivíduo não tem controle algum; o desenvolvimento e a satisfação dessas necessidades são heterônomos. Independentemente do quanto tais necessidades se possam ter tornado do próprio indivíduo, reproduzidas e fortalecidas pelas condições de sua existência; independentemente do quanto ele se identifique com elas e se encontre em sua satisfação, elas continuam a ser o que eram de início — produtos de uma sociedade cujo interesse dominante exige repressão" (MARCUSE, 1967: 26).

Dessa forma, a sociedade capitalista atual, que transforma o progresso científico e técnico em instrumento de dominação, faz com que as superestruturas dessa sociedade — as instituições políticas, religião, educação etc. — sejam "dominadoras" naquilo que se relaciona ao homem, na medida em que não rompem com o fetichismo dessa organização social e tão pouco em relação à reificação desses mesmos atores sociais, promovidos — fetichismo e reificação — pela própria "práxis alienada" desses seres nessa sociedade que transcende e determina a própria conduta deles no campo de ação material. Entretanto, também é "dominada", pois, a forma fundamental de dominação social caracterizante da sociedade moderna é a forma que gera uma dinâmica histórica para além do controle dos indivíduos que a constituem.

> "Desse modo, uma marca central do capitalismo é que as pessoas realmente não controlam sua própria atividade produtiva ou o que elas produzem, mas são, em última instância, dominadas pelos resultados desta atividade. Esta forma de dominação é ex-

pressa como uma contradição entre indivíduos e sociedade e constituída como uma estrutura abstrata". (POSTONE, 2000: 128)

Essa dominação abstrata não somente determina a finalidade da produção no capitalismo, como também sua forma material. Os seres humanos, assim, não mais se sentem dominados um pelo outro por ocasião das relações "fetichizadas-reificadas" existentes na sociedade por conta desses mesmos seres genéricos. Por conseguinte, "nenhum sujeito-mercadoria plenamente modernizado tem mais a sensação de se 'submeter' a um outro indivíduo como tal" (KURZ, 2000: 163). Esses indivíduos, não obstante, obedecem cegamente a essa estrutura, já que não lhes parece estranha e, de certa forma, nem superior a si próprio: é o embate da "tecnologia como forma de controle e dominação social" (MARCUSE, 1967: 153).

No caso da religião — uma estrutura que compõe essa dominação abstrata no capitalismo fetichizada, o controle se dá por meio de uma "unidimensionalidade" no pensamento, isso é, as próprias necessidades do ser humano são lançadas a um plano "metafísico abstrato". Não obstante, esse plano não transcende a materialidade: todas as suas aspirações são unidimensionais, não rompendo com as necessidades "fetichizadas" da estrutura de dominação. Além disso, através dessa não-ruptura com essas estruturas — assim, dominando os seres humanos e sendo dominada pelo controle abstrato —, aspira, como forma de libertação da dominação, à integração na própria estrutura dominadora. "Dessa maneira, eleva o indivíduo sem libertá-lo de sua subordinação efetiva" (MARCUSE, 1997: 103). Ainda assim, essa falsa liberdade do homem em relação às suas escolhas é mantida dentro de uma estrutura de manutenção do "status quo" do sistema vigente. Dessa forma, "sob o jugo de um todo repressivo, a liberdade pode ser transformada em poderoso instrumento de dominação. O alcance da escolha aberta ao indivíduo não é fator decisivo para determinar o grau de liberdade humana, mas o 'que' pode ser escolhido e o que 'é' escolhido pelo indivíduo" (MARCUSE, 1967: 28). A idéia é que mesmo os protestos formalizados pela religião em busca de outra forma de relacionamento humano são insuficientes, ou seja, não rompem — não transcendem — a própria realidade dominante e, assim, ao contrário daquela manifestação em prol de uma melhora "individual" ou "coletiva"[2] supostamente de ruptura que a religião traz, são incorporados pela estrutura dominadora.

---

2 Nos cultos religiosos vemos que a procura de algo perdido, de uma suposta felicidade é alternadamente, no discurso e na prática social dos crentes, colocada como individual e/ou coletiva, dependendo dos casos.

[illegible]

Nessas estruturas "dominadas-dominadoras", a visão unidimensional transcende à própria consciência e se lança na efetividade estranhada: na religião, discursos e práticas que buscam um nível de "integração individual" (os fiéis dispersos, individualmente) através de uma "integração coletiva" (o segmento religioso) com a sociedade. Esses métodos de ação são, também, fetichizados e reificados, assim, não transcendendo a estrutura dominadora, contrapondo um indivíduo ao outro e reunindo-os num plano "metafísico abstrato estranhado" por ele próprio. Dessa forma, todas as aspirações humanas de felicidade, justiça etc. são reunificadas e reorganizadas nesse outro plano "estranho", isso é, a efetividade, objetividade humanas são imaginadas como realizadas no "metafísico abstrato" e, ainda, nessa mesma abstração, realizadas no "presente-estranhamento" e num "futuro inalcansável": "a religião é a autoconsciência e o auto-sentimento do homem que ainda não se encontrou ou que já se perdeu" (MARX, 2002: 85). O indivíduo reificado da religião se reconhece, abstratamente, nesse plano "informe" e, além disso, se reconhece, supostamente, na materialidade fetichizada a partir do momento em que "tenta" a integração nessa sociedade: "tenta", pois, a própria estrutura da sociedade dominadora abstrata e estranha a esse próprio indivíduo, faz com que ele *não* alcance sua felicidade etc. nessa estrutura social — falta-lhe "liberdade" e "práxis humana não-estranhada" para que sua efetividade e sua objetividade sejam humanamente reconhecidas. Dessa maneira,

> "Surge (...) um padrão de pensamento e comportamento unidimensionais no qual as idéias, as aspirações e os objetivos que por seu conteúdo transcendem o universo estabelecido da palavra e da ação são repelidos ou reduzidos a termos desse universo. São redefinidos pela racionalidade do sistema dado e de sua extensão quantitativa" (MARCUSE, 1967: 32).

Essa unidimensionalidade faz com que a religião, como estrutura de dominação, gire num ciclo. Nesse ciclo que retorna sempre a si próprio, a religião domina e é dominada: aqueles que dominam também são dominados, isso é, não só os indivíduos são dominados por "outros" por meio do "discurso" que supõe um plano metafísico "melhor" e etc. que o plano material, como também esse estranhamento engendra uma prática alienada; mas também o ser "dominador", que supostamente – mesmo que não saiba – participa de uma visão dominante, é autodominado por si próprio, pois, aquilo que ele absorve como "riqueza" através dessa dominação, também é fetiche e, este indivíduo, reificado:

> "Também os dominantes são dominados; de fato, eles nunca dominam pela própria necessidade ou bem-estar, mas para algo simplesmente transcendente. Nisso eles sempre prejudicam a si próprios e realizam algo que lhes é alheio e aparentemente superficial. Sua suposta apropriação da riqueza transforma-se em automutilação" (KURZ, 2000: 154).

Assim, a religião fetichiza as relações do homem enquanto ser estranhado a ele próprio: uma criação de necessidades, isso é, uma imposição de necessidades pelas estruturas que estranham o homem do seu próprio ser. Nesse caso, aquilo que esse indivíduo busca por meio da religião e acaba por retornar a si próprio estranhado é a sua própria autenticidade, sua humanidade perdida no estranhamento. Dessa forma, "o homem estranhado de si mesmo é também o pensador estranhado de sua 'essência', isso é, da essência natural e humana" (MARX, 2004: 135). Não obstante, essa reprodução espontânea pelo ser humano dessas necessidades superimpostas não estabelece autonomia; pelo contrário, mostra a eficácia dos controles sociais exercidos pelas estruturas de dominação e que o homem não mais possui domínio algum sobre elas: "O próprio mecanismo que ata o indivíduo à sua sociedade mudou, e o controle social está ancorado nas novas necessidades que ela produziu" (MARCUSE, 1967: 29-30). Dessa maneira, o fim da dominação se dá na satisfação das necessidades produzidas pelos próprios seres humanos "estranhados" em sociedade.

Entretanto, essa fetichização e reificação da religião e do ser humano junto a ela parecem ter uma dupla função: por um lado ela consola o homem de sua miséria real, efetiva e material-humana; por outro, submerge cada vez mais o homem no seu próprio estranhamento, distanciando-o do processo real da constituição de si próprio e conformando-o nesse estado de coisificação[3]. É nesse sentido que a ruptura que a religião faz em relação ao controle da sociedade é inversa: ela integra o ser humano mesmo que ele "não se conforme" a ela; é dessa forma que a religião conforta a própria ausência de sentido na real efetividade humana e a recoloca nos objetos fetichizados. Assim, esse estranhamento religioso, enquanto produtor de tal felicidade que se faz por um instante na infelicidade, "eterniza o efêmero" (MARCUSE, 1997:117). Quando esse ponto é atingido, a dominação se estende a todas as esferas da vida pública e privada, integra toda oposição, por mais que se tente autêntica, absorve todas as alternativas.

---

3 Cf. Karl Marx, "Introdução à Crítica da Filosofia do Direito de Hegel", in "A Questão Judaica", 4ª ed., São Paulo, Centauro, 2002, p. 83-102.

[illegible]

A partir dessa unidimensionalidade da religião, que faz com que não haja ruptura alguma entre estrutura dominadora e dominados e, sim, corrobora e confirma essa dominação através do estranhamento do ser humano em relação a si próprio, podemos inferir que há nela um duplo movimento de "poder" e "não-poder": seu poder está em assentar as bases do fetichismo da sociedade, em não romper com esse sistema social e, pelo contrário, tentar reorganizá-lo numa imaginação limitada que não transcende o universo material existente e o mantém sempre inalterado. Por outro lado, seu poder é tão abstrato, que os próprios indivíduos que compõem essa estrutura não se reconhecem e não possuem qualquer controle sobre ela: ela se autonomiza, objetiva-se e domina esses indivíduos, restando a eles apenas se conformar e tentar qualquer tipo de integração – seja metafísica abstrata, seja materialmente fetichizada e reificada.

Por fim, a experiência unidimensional que há na sociedade capitalista contemporânea é de todo um veículo que resta aos seres humanos estranhados de sua própria existência para que tentem dar algum tipo de sentido à vida. Sendo assim, não há ruptura e nem integração: a dominação do fetichismo-reificação deturpa qualquer tipo de tentativa de conformidade com a estrutura dominante.

[illegible]

KURZ, Robert. Dominação sem sujeito: sobre a superação de uma crítica social redutora. In: PAIVA, Jorge (org.). **Seminário internacional: teoria crítica radical, a superação do capitalismo e a emancipação humana.** Fortaleza: Instituto Filosofia da Praxis, 2000. p. 151-229.

MARCUSE, Herbert. **A ideologia da sociedade industrial**. Tradução de Giasone Rebuá. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

_____. Sobre o caráter afirmativo da cultura. Tradução de Wolfgang Leo Maar. In: **Cultura e sociedade.** v. 1. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. p. 89-136.

MARX, Karl. Introdução à crítica da filosofia do direito de Hegel. In: _____. **A questão judaica**. 4. ed. São Paulo: Centauro, 2002. p. 83-102.

____. **Manuscritos econômico-filosóficos.** Tradução de Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2004.

MÉSZÁROS, István. **A teoria da alienação em Marx**. Tradução de Isa Tavares. São Paulo: Boitempo, 2006.

POSTONE, Moishe. Repensando a crítica de Marx ao capitalismo. In: PAIVA, Jorge (org.). **Seminário internacional: teoria crítica radical, a superação do capitalismo e a emancipação humana.** Fortaleza: Instituto Filosofia da Praxis, 2000. p. 85-150.

Vinicius dos Santos Xavier é graduando em Filosofia pela Mackenzie.

E-mail: viniciusmarxavier@yahoo.com.br

[illegible]

Marco Antonio Bettine de Almeida

[illegible]

Este artigo tem como objetivo explicar as categorias habermasianas sistemas e mundo da vida e ilustrar como essas categorias podem ser aplicadas para interpretar a sociedade contemporânea e a constituição de normas sociais. O referencial habermasiano permite compreender o desenvolvimento de uma norma como parte do processo de complexificação social e evolução da sociedade. Concluiu-se que a busca do entendimento mútuo, como norte da Teoria da Ação Comunicativa em Habermas, promove a participação dos sujeitos sociais sem que necessariamente haja a transformação do sistema econômico, já que a legitimidade e a participação popular podem ser conquistadas por meio da construção do ordenamento jurídico, quando os sujeitos sociais estão livres de coerção e buscam o consenso.

Palavras-chave: Habermas – Normas – Sociedade

[illegible]

Nas ciências humanas existe a necessidade de conceituar e analisar os parâmetros que constituem a sociedade a partir de um referencial teórico definido. Esses parâmetros, muitas vezes, servem de base para o pesquisador construir sua visão de mundo e delimitar seu campo de estudo como parte do processo de construção do objeto de pesquisa. Habermas, enquanto importante teórico, serve de parâmetro ou base para o estudo da nossa sociedade. Ele apresenta categorias sociológicas que fundamentam seu olhar para o social e nos auxiliam na interpretação do real. Desse modo, adotamos aqui como referencia metodológica a análise habermasiana presente, principalmente, na sua obra maior: Teoria da Ação Comunicativa.

Neste artigo, busca-se apresentar, de forma rápida, alguns conceitos fundamentais para compreender a teoria habermasiana e ilustrar sua aplicação para uma interpretação da construção de normas sociais. Para isso, primeiramente, discutiremos as categorias habermasianas (sistemas e mundo da vida) para, em seguida, esboçar um estudo da evolução da sociedade por meio desses conceitos, confrontando-os a seguir com a complexificação sistêmica dentro do universo de separação entre mundo da vida e sistemas. Por fim, o trabalho traz algumas abordagens da ciência do direito, principalmente no que se refere ao desenvolvimento da legitimidade de uma norma social na sociedade contemporânea.

[illegible]

Pela perspectiva habermasiana, a sociedade é constituída por dois espaços fundamentais que se interconectam: o mundo da vida e os sistemas.

O mundo da vida se expressa quando os sujeitos falantes e agentes criam os contextos sociais da vida, direta ou indiretamente, produzindo objetos simbólicos que corporificam estruturas de conhecimento como: atos-de-fala, atividades dirigidas a metas e ações cooperativas; textos, tradições, documentos, obras de arte, objetos culturais, técnicas; as instituições, os sistemas sociais e as estruturas de personalidade. Esse conjunto de objetos forma uma realidade estruturada simbolicamente, anterior a qualquer abordagem teórica do mesmo domínio.

A formação do mundo da vida se dá através da cooperação para as trocas simbólicas, que formarão, na seqüência, (a) linguagem, (b) objetos que representam símbolos e (c) instituições que ampliam a ação da linguagem. Antes de

qualquer documento escrito, o mundo da vida já está se construindo, dando espaço para ações que fortaleçam os itens a, b e c, denominadas ações comunicativas. A ação comunicativa é parte indissociável do desenvolvimento do mundo da vida, com a formação de três mundos: um mundo social (trocas entre os pares); um mundo objetivo (relação com o meio); e um mundo subjetivo (formação da personalidade). O desenvolvimento desses três mundos somado à constituição da linguagem, objetos e instituições constitui o mundo da vida.

Esse conceito, para Habermas, não se atém somente a um ponto de vista cultural, insuficiente para a Teoria da Ação Comunicativa, que não se restringe a um mero processo de alcançar o entendimento. Os sujeitos da ação social, ao construir o consenso sobre algo no mundo, também estão tomando parte em interações através das quais desenvolvem, confirmam e renovam seu pertencimento a grupos sociais, assim como constroem também a sua própria identidade. O conceito de mundo da vida corresponde a três estruturas formadoras essenciais: cultura, personalidade e sociedade – que são seus componentes intrínsecos e indissociáveis. O mundo da vida empírico corresponde aos conteúdos particulares específicos de uma forma de cultura, um tipo de sociedade e uma estrutura de personalidade – esses conteúdos particulares são variáveis temporal e historicamente. A linguagem é o meio de constituição e reestruturação das estruturas do mundo da vida, tendo como funções básicas fomentar o entendimento mútuo, permitir a coordenação de ações e promover a socialização.

Para Habermas (1989, p. 50), a cultura se consagra como estoque de conhecimento e é parte de um mundo da vida mais complexo, porque contém as formas de interação e construção da personalidade:

> "Cultura é o estoque de conhecimento de que os participantes na comunicação se suprem com interpretações quando alcançam um entendimento sobre algo no mundo; sociedades são as ordens legítimas através das quais os participantes regulam suas pertenças a grupos sociais e, portanto, asseguram a solidariedade; personalidades são as competências que tornam um sujeito capaz de falar e agir, que o colocam numa posição de tomar parte nos processos de alcançar o entendimento e, portanto, de afirmar sua própria identidade. As interações da prática comunicativa constituem o meio através do qual se reproduzem cultura, sociedade e personalidade. Esses processos de reprodução cobrem as estruturas simbólicas do mundo da vida".

A linguagem, portanto, é o verdadeiro traço que distingue o ser humano, pois lhe atribui a capacidade de tornar-se, ao mesmo tempo, um ser individual, social e cultural, fornecendo-lhe uma identidade e possibilitando-lhe partilhar estruturas de consciência coletiva.

Os sistemas, por sua vez, são formulados pela perspectiva de ganhos sobre a natureza, em que há uma colonização do mundo da vida e a incorporação da linguagem, voltada agora para o uso instrumental. Esse agir instrumental vem dos estudos da Escola de Frankfurt, principalmente na década de 1940, sob o tema da razão instrumental e da dialética negativa de Adorno e Horkheimer. A razão instrumental representa o modo de conhecer do sujeito da ação, que se apropria dos objetos de conhecimento unicamente com a finalidade de dominá-los e utilizar-se deles para fins instrumentais. Isso leva a uma relação indissolúvel entre emancipação e subjugação. A dialética negativa, por sua vez, exprime exatamente a crença de que a subjetividade trabalha para sua extinção pela força de sua própria lógica, em que cada avanço no processo de subjetivação deixa a humanidade cada vez mais embaraçada na reificação.

Com a Teoria da Ação Comunicativa, Habermas procura reabilitar as intenções originais da teoria crítica da década de 1930 e substituir o modelo crítico da dominação através da apropriação material do excedente da produção – que se origina na relação entre classes sociais – pelo modelo da crítica da cultura moderna, ou, ainda, da modernidade, uma vez que os conflitos fundamentais da sociedade contemporânea não se dão mais no nível da estrutura econômica, deslocando-os para a esfera superestrutural. Por meio dessas duas atitudes, de reabilitação e de alteração do modelo crítico, Habermas procurou estabelecer um diagnóstico das patologias sociais contemporâneas que fornecesse à ciência social um referencial de análise e crítica das formas de dominação.

No fragmento abaixo uma estudiosa de Habermas clarifica bem a distinção entre a razão comunicativa e a instrumental:

> "Enquanto na razão instrumental a relação de conhecimento e ação se faz nos moldes da filosofia da consciência, entre um sujeito que conhece e um objeto apreendido, mesmo que este objeto também seja um sujeito, isto é, numa relação monológica, solitária e autoritária, na razão comunicativa ela é intermediada pela linguagem, o que significa que será realizada entre sujeitos, todos igualmente capacitados, atribuindo-lhe essencialmente um caráter de diálogo, no que lhe permite escapar da lógica da subjetivação reificante da filosofia da consciência" (CARVALHO, 1992, p. 60).

O mundo da vida, de acordo com a teoria habermasiana, é o armazém do saber humano, que surge quando dois sujeitos entram em contato para a formação da primeira sociedade da filogênese. Os sistemas surgirão somente com o desenvolvimento da sociedade, através da complexificação sistêmica, e dos mecanismos de comunicação estratégica apoiados na colonização do mundo da vida. Por exemplo, a linguagem serve tanto para a cooperação entre sujei-

tos como para garantir ganhos sobre outro. Esse segundo uso é estratégico e constitui um uso colonizado da linguagem. A norma jurídica também possui essas duas faces. Normas que não respeitam as liberdades individuais e valorizam certo grupo de poder serão estratégicas, enquanto normas que valorizam a comunicação construída coletivamente, por meio da participação da população ou por seus representantes, serão comunicativas.

Apoiado nas análises weberianas, Habermas vai explicar que, em virtude da aquisição de um novo estágio de estruturas de consciência moral e legal, as esferas de valores culturais criam autonomia, adquirem lógicas próprias e se institucionalizam em sistemas culturais de ação. Essa racionalização cultural permite, então, uma racionalização ao nível social, ou, ainda, um aumento do nível de complexidade sistêmica, que se caracteriza pela institucionalização da economia capitalista e do Estado moderno. Nesse caso, para Habermas, ocorre, de um lado, a evolução histórica dos sistemas de governo, pelo menos no Ocidente, que incorporou cada vez mais a participação popular no debate político, social e jurídico e, do outro, o surgimento de grandes grupos que se articulam em torno de dinheiro e poder, totalmente desligados dos valores culturais. Dar-se-ia, assim, a ruptura entre sistemas e mundo da vida, entre o sistema econômico e administrativo e as estruturas de racionalidade institucionalizadas pela ação cultural.

Segundo Carvalho (1992, p.98), Habermas concebe a evolução das sociedades como um processo gradual de cisão do todo social — que reunia o mundo da vida e um sistema social pouco diferenciado —, em que os mecanismos sistêmicos se tornam cada vez mais destacados das estruturas sociais em que ocorre a integração social, até que essa diferenciação atinja o ponto em que as organizações autônomas se coordenam por de meios não lingüísticos — dinheiro e poder — e produzem um intercurso social desligado de normas e valores, principalmente na atividade econômica e administrativa.

[illegible]

Para o desenvolvimento do que Habermas denomina sistemas dirigidos pelos meios poder e moeda (a esfera do Estado e a da economia), foi necessária a ampliação dos papéis dos indivíduos com o desenvolvimento das instituições burocráticas, primeiro no nível estatal e posteriormente no privado. O direito acompanha a evolução dessas esferas. O capitalismo criou uma estrutura normativa ligada às representações legais, com elevados índices de racionalização da economia e o avanço do Estado sobre as diferentes áreas da vida.

Mesmo com os avanços de todas as esferas, Habermas afirma que existe apenas uma realidade primordial, o mundo da vida, essencialmente comunicativo, que precisa ser reproduzido, pois é nele que as pessoas vivem, pensam e se relacionam. Essa reprodução, entretanto, pode se dar em dois níveis: o nível material e o simbólico. Há um momento da evolução, entretanto, em que as necessidades materiais parecem tornar-se autônomas, desenvolvendo uma lógica própria, rompendo com todos os contextos normativos em que até então se baseavam, inaugurando novos mecanismos de inter-relação entre as pessoas. Com a introdução dessa nova forma de comunicação através dos meios (dinheiro e poder), as sociedades perdem seu caráter unificado, em que questões de necessidade externa e interna eram profundamente interligadas e dá-se o fenômeno do desmembramento entre sistemas dirigidos pelos meios poder e moeda e o mundo da vida.

A evolução do direito pode servir de exemplo. Num um primeiro momento, não há diferenciação entre normas sociais, religiosas ou culturais. Todas elas representam uma unidade nas relações entre os sujeitos, como os códigos de conduta, que são uma mistura de regras sociais e de expressão religiosa. Com a evolução sistêmica, dá-se a diferenciação do direito em normas puramente jurídicas (através de um Estado laico), como o funcionamento dos tribunais, e normas de conduta.

O crescimento exagerado dos sistemas dirigidos pelos meios poder e moeda acaba implicando na atrofia do mundo da vida. Com a hipertrofia dos sistemas, e sua contínua reprodução material, a integração social começa a sofrer agudamente a influência das exigências para maximizar dinheiro e poder, o que leva a que a sociedade deixe de atender a sua função básica de lugar da realização das relações morais para tornar-se um espaço de desenvolvimento de meras relações contratuais, econômicas e jurídicas.

Segundo Habermas (1987b; 1990), o mundo da vida atualmente está reduzido apenas a, de um lado, um sistema cultural, cuja função é reproduzir os costumes e as normas de ação socialmente válidas, e, de outro, a formação de uma personalidade responsável pela socialização e manutenção de valores morais. Assim, o mundo da vida fica preso a tradições sem conteúdos normativos, extremamente individualistas, em que é esvaziada, cada vez mais, a relação intersubjetiva.

Com a expansão dos sistemas sobre o mundo da vida, ocorrem patologias sociais, como a perda da moralidade, a perda do sentido das tradições, a anomia e os distúrbios de formação da identidade. A solução das patologias sociais no capitalismo só pode se dar pela restituição da moralidade perdida e pelo revigoramento do poder integrador da sociedade, enfim, pela re-

conquista do espaço público e o fortalecimento da sociedade civil enquanto órgão de discussão para a coordenação da ação social. Para que isso possa acontecer, entretanto, torna-se necessário restaurar o equilíbrio entre a lógica e a dinâmica do desenvolvimento, fazer com que a lógica sistêmica passe a ser controlada pela lógica interativa, de tal forma que se restrinja o predomínio dos meios não integradores (poder e moeda) sobre o meio comunicativo.

[illegible]

A análise habermasiana da sociedade passa primeiramente pelas formas de comunicação e interação das pessoas, fato imprescindível para compreender o mundo das relações humanas. Habermas acredita que a evolução material das sociedades é uma conseqüência de sua evolução cultural no mundo da vida. O termo mundo da vida é fundamental para Habermas, porque nele existe uma lógica da racionalização comunicativa, ou forma de entendimento, que se pauta na construção coletiva da linguagem.

Habermas, ao colocar a comunicação em destaque, entra em choque com o materialismo histórico, já que, para ele, o avanço da sociedade não se dá pelo desenvolvimento das forças produtivas e sim pela construção simbólica. No livro "Para Reconstrução do Materialismo Histórico", Habermas aponta uma análise da sociedade a partir daquilo que foi denominado por Marx de superestrutura. Habermas afirma que não é a produção material o motor da história e sim o potencial comunicativo.

Para Habermas, a evolução da sociedade se dá pelo desenvolvimento das capacidades de aprendizagem, adquiridas inicialmente por determinados membros da sociedade ou por determinados grupos marginais que penetram na sociedade. Desse modo, as sociedades "aprendem" resolvendo problemas, que representam desafios evolutivos. Esses problemas, ou desafios, são formados por uma ampliação das formas de vida e uma falta de capacidade de controle social a partir do novo processo evolutivo, que geram outras formas de ver o mundo (racionalização, desencantamento do mundo, regras tradicionais, usos de tecnologia). Por isso, não podemos entender a sociedade com regras estanques ou construídas por uma elite absoluta ou poder absoluto.

Habermas (1987b) afirma que os homens se relacionam no mundo e evoluem enquanto espécie não pelo trabalho e sim pela interação. Isso fica bastante claro quando ele estabelece a aquisição da linguagem como o marco decisivo

para o início da história humana. Habermas acredita que a evolução material das sociedades é uma conseqüência de sua evolução cultural.

> "As estruturas simbólicas do mundo da vida se reproduzem por via da continuação do saber válido, da estabilização, da solidariedade dos grupos e da formação de atores capazes de responder pelas suas ações. O processo de reprodução enlaça as novas situações com os estados de mundo existentes e tanto a dimensão semântica dos significados e conteúdos (da tradição cultural), como na dimensão do espaço social (de grupos socialmente integrados) e do tempo histórico (da sucessão de gerações). A estes processos de reprodução cultural, integração social e socialização correspondem os componentes estruturais do mundo da vida que são a cultura, a sociedade e a personalidade". (HABERMAS, 1987b, p.195 e 196)

Diferente do modelo weberiano de ação racional com respeito a fins, que parte do agente que se orienta primariamente à consecução de uma meta suficientemente precisa em conceitos concretos, elegendo as ações que parecem ser mais adequadas em cada situação, Habermas (1987a, p.361) define a ação social em dois tipos: "ação estratégica, ligada ao êxito egocêntrico, e a ação comunicativa, ligada ao consenso". Na ação comunicativa, os participantes não se orientam primariamente para o próprio êxito, antes perseguem seus fins e seus respectivos planos de ação para que esses possam se harmonizar entre si sobre a base de uma definição compartilhada da situação. Desse modo, além da ação do falante e do ouvinte caracterizada pela transformação da ação racional com respeito a fins para a ação estratégica, no sentido apontado por Habermas, deve-se também considerar que a ação do indivíduo é racional, partindo de pressupostos práticos do cotidiano, que são construídos no mundo da vida. Segundo o autor alemão, não podemos pensar a ação estratégica apenas fragmentada na comunicação direta, mas no sentido amplo de ação, quando os valores dão base para o sentido que o agente dá para a sua ação racional.

Nesse sentido, vemos que a sociedade não é composta apenas pelos princípios unilaterais do êxito ou voltada para a execução das normas, e nem tampouco por aspectos econômicos, mas deve ser vista pela complexidade de todos esses sistemas. Ao entendermos as atividades humanas como socialmente coordenadas, em que seus membros dispõem suas ações para viver em comunidade, os sujeitos têm que estabelecer a comunicação tendo a construção de um acordo como primordial. Essas condições se tornam acessíveis na modernidade, quer dizer, com o desencantamento do mundo e a diferença de distintos aspectos universais de validez.

[illegible]

Segundo Carvalho (1992, p.95), a maior utilidade da introdução do conceito lógico de desenvolvimento na teoria da evolução sistêmica seria demonstrar empiricamente a existência de estruturas invariantes gerais do mundo da vida, através das épocas e culturas, para atender à pretensão de universalidade do conceito quotidiano de mundo da vida:

> "Desse modo, Habermas conseguiria alcançar o objetivo de sua teoria do agir comunicativo, isto é, o estabelecimento das estruturas gerais da ação orientadas para alcançar o entendimento, apoiado num procedimento pragmático-formal que necessariamente deverá abstrair-se: a) da dinâmica histórica dos eventos no desenvolvimento das estruturas cognitivas; e b) da concreção histórica de formas de vida na evolução da sociedade. Podem-se descobrir as estruturas invariantes gerais dos mundos vitais históricos; fica comprovada, portanto, a universalidade deste conceito. Se a diferenciação estrutural do mundo da vida implica num aumento da racionalidade, este fato comprova a própria atuação da racionalidade comunicativa e seu avanço para níveis cada vez mais abstratos de valores culturais. Habermas afirma que o processo de diferenciação estrutural do mundo vital segue a lógica da racionalidade comunicativa, ou, a lógica interna do espírito".

No sentido apontado pela citação acima, fica claro que, ao estudar empiricamente a evolução das normas sociais, estamos compreendendo a dinâmica histórica dos eventos no desenvolvimento das estruturas de relacionamento, mostrando que a evolução da sociedade é conectada ao que Habermas denominou complexificação das relações sociais pelo desenvolvimento dos sistemas ancorados no mundo da vida.

Para Habermas (1987a), do ponto de vista moral, uma transgressão aparece como violação individualmente imputável de normas intersubjetivamente reconhecidas. O desvio da norma se mede pela ação do indivíduo e o castigo faz parte do ressarcimento das conseqüências prejudiciais dessa ação. Esse nível de juízo moral, a regulação consensual dos conflitos de ação, não se rege pela idéia do restabelecimento de um status quo antes lesionado, mas pela idéia de reparar a injustiça cometida, de curar a vulnerabilidade de uma norma. Para Andrews (2002 e 2005), o processo de validação de normas morais, a partir de sua análise sobre a teoria habermasiana, inclui dois passos: o discurso de justificação e o discurso de aplicação. Para que uma norma tenha validade universal, é preciso

que ela atenda ao "princípio de universalização", definido como a situação em que todos os afetados podem aceitar as conseqüências e efeitos da norma, causando a satisfação dos interesses de todos. O discurso de aplicação, por sua vez, busca atender ao princípio de propriedade, que consiste na avaliação da aplicabilidade de determinada norma moral a um contexto específico, por meio de um processo de hierarquização.

O Estado, representado pelo Estado juiz, vela pela integridade da ordem jurídica e seu poder não se apóia no prestígio e sim na legitimidade. Essa mudança é o ponto diferencial do direito tradicional para o direito moderno, que só pode constituir-se no nível moral pós-convencional[1] (HABERMAS, 1989, p.146 a 155). Os órgãos do Estado, organizado em termos de direito público, constituem um plano no qual se estabelece um consenso. Desse consenso promovido pelo Estado, desenvolve-se sua função integradora na sociedade contemporânea, respaldando-se nas leis e nas normas compartilhadas pelo coletivo, sendo expresso no próprio sistema penal, bem como nas outras instâncias jurídicas, do qual faz parte também o sistema econômico, como por exemplo, o pagamento de uma multa ou indenização pecuniária.

O Estado moderno não poderia, segundo a teoria habermasiana, ser compreendido como mecanismo de coerção das massas. O autor da Teoria da Ação Comunicativa aponta que as normas são construídas no mundo da vida através da formação discursiva de consensos. O entendimento é o princípio fundamental da criação de ritos e símbolos, legitimados pelo Estado nas leis e códigos vigentes.

Em outra perspectiva, as regras, com a concepção de Estado desvinculado da participação do seu povo, são arquipélagos incomunicáveis e estanques de símbolos. As regras, nesse tipo de sociedade, colonizam o mundo da vida afastando-o da comunicação, interação, participação e troca simbólica. Nesse caso, as normas desvinculam-se do mundo da vida e ficam conectadas aos sistemas através de ações estratégicas. Essa visão de Estado é criticada pelo próprio Habermas na Teoria da Ação Comunicativa (1987, Tomo II).

Outro ponto importante para a compreensão das normas, pela análise habermasiana, é entendê-las a partir de uma estrutura normativa que é conciliada com as regras institucionalizadas pelo Estado e as relações intersubjetivas entre as pessoas e as instituições.

---

1 Para aprofundamento nos conceitos de Kholgberg (apropriados por Habermas) de pré-convencional, convencional e pós-convencional, ler Freitag (1992): a autora exemplifica os níveis morais em diferentes situações, a partir da personagem Antígona.

> "(...) a evolução social pode ser considerada como um processo de aprendizagem bidimensional (cognitivo/técnico e prático/moral), cujos estágios podem descrever-se estruturalmente e ordenar-se de acordo com uma lógica evolutiva. As estruturas de consciência coletivamente compartilhadas são entendidas como níveis de aprendizagem, isto é, como condições estruturais de processos de aprendizagem possíveis." (MCCARTHY, 1987, p.287)

McCarthy, ao interpretar a Teoria da Ação Comunicativa, aponta a capacidade dos grupos humanos de criar condições para aprendizagem, desenvolvendo estruturas de consciência e elevando-os para níveis morais superiores. Isso revelaria uma potencialidade de aumentar as ações comunicativas na sociedade e reverter a lógica perversa das ações estratégicas. Isso quer dizer que os indivíduos, mesmo não atingindo o grau de desenvolvimento cognitivo pós-convencional, devido ao desrespeito às regras, vivendo sob a colonização do mundo da vida, construindo sua vivência social a partir de ações racionais voltadas ao próprio êxito, têm a potencialidade de elevar as ações comunicativas e construir espaços para o entendimento mútuo e para o diálogo livre de coerções.

As instituições jurídicas e as normas jurídicas, segundo Habermas, são legitimadas pelo coletivo. A legitimação ocorre no direito constitucional, nos princípios do direito penal e na legislação relativa aos assuntos que causam desestabilização social. As ações estatais, nesses casos, necessitam de uma justificação, conseguida pela legitimação e aceitação da violência do Estado para conter os abusos morais, formando parte das ordens legítimas do mundo da vida que vão preservar junto com as normas informais, que regem a ação, e a execução da norma se transforma em uma ação comunicativa. Em outras palavras, o Estado, ao agir contra as ações ilícitas que afetam a integração do mundo da vida, das relações sociais e a estabilidade do grupo, volta a sua ação para o consenso através do uso legítimo da coerção. Desse modo, a ação do Estado é comunicativa, buscando os aspectos de verdade, veracidade e legitimidade e se integra nos três planos comunicativos (mundo social, objetivo e subjetivo). Por esse motivo, muitos dos casos das ações estatais referem-se, na origem, a uma ação comunicativa[2] e não necessariamente a uma ação de dominação do Estado contra um grupo específico, o que daria uma idéia equivocada, utilizando-se da taxonomia habermasiana, de ação estratégica.

---

2 Quero deixar claro que estou me referindo apenas às ações do Estado para conter a transgressão das normas por meio do Código Penal; todas as outras ações estatais que não contemplam as normas legitimadas pelo coletivo são consideradas ações estratégicas.

Segundo Silva (2006), a norma depende da validade e da eficácia da lei. Somente a validade não é suficiente para garanti-la, uma vez que indivíduos podem optar por agir estrategicamente sem consideração ao interesse geral, sendo necessário aplicar sanções para dissuadir comportamentos transgressores. Por outro lado, em uma democracia, apenas leis legítimas, isso é, aquelas que foram validadas discursivamente, podem aplicar sanções.

Andrews (2005, p.274) aponta que a dinâmica entre fato normativo e validade oferece os elementos necessários para a dinâmica social e construção das normas consensualmente, como neste fragmento:

> "Deve-se ter claro que as normas formais exigem sanções. Atores sociais podem escolher a ação estratégica, ignorando as normas legitimadas pela comunidade política. Portanto, o bem-estar geral só pode ser garantido se atores auto-interessados forem dissuadidos de agir contra o interesse geral por meio da aplicação de sanções. O interesse geral, por sua vez, só pode ser estabelecido mediante procedimentos de deliberação democrática. É essa dinâmica, entre a legitimidade discursiva das leis e a necessidade de aplicação de sanções, que Habermas identificou como sendo a tensão entre a validade e facticidade da lei".

Em outras palavras, se há adesão espontânea a uma lei, pode-se supor que os seus destinatários a reconheçam como legítima e sejam capazes de justificá-la racionalmente. Se, por outro lado, há baixa adesão (ou seja, pouca "aceitação") a uma lei é porque seus destinatários não a têm como suficientemente legítima e não encontram argumentos para justificá-la. Era o caso, por exemplo, da criminalização do adultério.

Em suma, em uma comunidade política qualquer, para que normas formais (leis) sejam consideradas legítimas, elas precisam atender aos seguintes critérios: (a) devem ser submetidas a um processo deliberativo; (b) as regras do processo deliberativo devem ter sido validadas discursivamente; e (c) as regras de deliberação devem ser institucionalizadas na forma de lei.

As normas que nascem no seio social podem ser normatizadas por meio de um conflito com a norma já vigente (HABERMAS, 1987a). A troca de fundamentos legitimadores não afeta de forma direta o todo ativo de normas jurídicas, mas pode representar um impulso para uma transformação legal (ou revolucionária, em caso limite) do direito vigente. Podemos apontar o direito à desobediência civil como forma de manifestação popular contra o Estado. É o caso do movimento das Diretas Já, que propunha uma transformação legal e jurídica, tendo ampla participação popular. Isso mostra que as normas são construídas no mundo da vida e que o direito normativo está nele ancorado.

[illegible]

Neste texto procurou-se discutir como uma visão de mundo específica contribui para analisar um ramo das ciências humanas aplicativas, no caso, a ciência do direito. A partir do referencial habermasiano, particularmente das categorias sistemas e mundo da vida, buscou-se apresentar a forma de desenvolvimento de uma norma, colocando-a como parte do processo de complexificação social que caracteriza a sua evolução. Assim, as normas legitimamente reguladas buscam o entendimento e o diálogo como parte do processo de integração com o mundo da vida, estruturando-se dentro do armazém do saber e no mundo das relações intersubjetivas — e não como a manifestação de uma forma de controle do sistema econômico, isso é, da infra-estrutura sobre a superestrutura.

Essa visão de mundo possibilita perceber os ganhos de legitimidade inerentes aos consensos, presentes no seio da sociedade, para a construção do ordenamento jurídico, já que os sujeitos sociais têm o potencial, como parte do Estado, de construir coletivamente as regras buscando o melhor argumento para validá-las e legitimá-las.

[illegible]

ANDREWS, Christina W. Implicações teóricas do novo institucionalismo: uma abordagem habermasiana. **Dados**, v. 48, n. 2, p. 271-299, 2005.

_____. A ética do discurso e o modelo dos consensos democráticos: uma réplica a J. Eisenberg. **Dados**, v. 45, n. 4, p.577-597, 2002.

CARVALHO, Ana. **Razão comunicativa e teoria crítica em Jürgen Habermas.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1992.

HABERMAS, Jürgen. **Teoría de la acción comunicativa**. Versión castellana: Manoel Jemenez Redondo. Madrid: Taurus Tomo I, 1987a.

_____. **Teoría de la acción comunicativa**. Versión castellana: Manoel Jemenez Redondo. Madrid: Taurus Tomo II, 1987b.

_____. **Consciência moral e agir comunicativo**. Tradução: Guido A. de Almeida. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.

_____.**Pensamento pós metafísico: estudos filosóficos**. Tradução: Flavio Beno Siebeneichler. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

MCCARTHY, Thomas. **La teoría crítica de Jürgen Habermas.** Tradução: Manuel Jiménez Redondo. Madrid: Editorial Tecnos, 1987.

SILVA, Felipe Carreira. Habermas, Rorty e o pragmatismo americano. **Dados**, v. 49, n. 1, p. 99-117, 2006.

Marco Antonio Bettine de Almeida é graduando em Direito pela PUC-Campinas.
E-mail: marcobettine@gmail.com

Giovane Rodrigues Silva

A exposição do presente artigo deve passar pela apresentação da justificativa que Wittgenstein oferece para a atribuição de contra-senso a determinadas expressões de nossa linguagem. Para tanto, o caminho escolhido foi o da apresentação do seu conceito de filosofia, tentando ponderar sobre as exigências metodológicas que uma investigação filosófica livre dos preconceitos e confusões da filosofia tradicional deve contemplar. Ao fim da apresentação dessa concepção de filosofia, espero mostrar como a denúncia de que proposições filosóficas que pretendem "explicar" qual é a essência das coisas e do funcionamento da linguagem que não fazem sentido é o limite de um método que pretende fazer com que os problemas filosóficos desapareçam completamente. Em seguida, formularei algumas considerações sobre a noção de contra-senso, indicando a centralidade desse conceito para a compreensão de que tipo de lógica está em operação nas "Investigações Filosóficas".

[illegible]

Uma das grandes contribuições de Wittgenstein para a filosofia é o seu extenso e refinado tratamento da concepção do significado enquanto uso. Essa nova concepção de significado, bem como o seu contraponto filosófico, será o principal eixo da presente exposição. E isso porque apontar para o modo como deve se dar a transformação desse ponto de vista nos dará uma amostra bastante significativa do que é a transformação da filosofia de que falarei nas duas primeiras seções.

É verdade que, nas primeiras páginas das "Investigações Filosóficas", o que temos é um movimento negativo de argumentação. Vamos paulatinamente aprendendo a lidar com a pergunta "o que é o significado?", na medida em que vemos que ela não deve ser respondida nem dessa, nem daquela e nem daquela outra maneira. E esse é um aspecto decisivo da investigação. Aprender como não se deve tratar um problema filosófico é uma das primeiras mensagens do texto de Wittgenstein. E a primeira ilustração desse desaconselhamento expresso se dá quando da apresentação de "uma certa imagem da essência da linguagem humana" (WITTGENSTEIN 7, §1), uma concepção que tem uma expressão exemplar, por assim dizer, na figura de Agostinho e de sua compreensão do funcionamento da linguagem. Mas é preciso notar que o alvo de Wittgenstein é muito mais geral e suas considerações, mais abrangentes. É o nome e o texto de Agostinho que figuram na seção 1 das "Investigações Filosóficas", mas o que essa menção visa, em última instância, é aquilo que se convencionou chamar entre os comentadores de imagem agostiniana da linguagem, para a qual, diga-se de passagem, o "Tractatus Logico-Philosophicus" oferece a elaboração mais radical. Desse modo, a crítica de Wittgenstein — que dá os primeiros passos da apresentação de sua nova concepção de significado — se dirige a toda filosofia que possa se identificar com esta descrição do funcionamento da linguagem:

> "As palavras da linguagem nomeiam objetos — proposições são ligações de tais nomeações. Nesta imagem da linguagem nós encontramos as raízes da idéia: toda palavra tem um significado. Este significado está correlacionado à palavra. Ele é o objeto que a palavra representa" (WITTGENSTEIN 7, §1).

Em movimentos cirúrgicos, Wittgenstein trata de desarmar cada um desses pressupostos com os quais a filosofia se mune para falar sobre a linguagem. E a peça central desse conjunto de pressupostos filosóficos, quando se trata dos propósitos desta apresentação, é essa idéia de que toda e qualquer palavra pode

ser reduzida a nome de algo. Pois aqui se faz explícita uma instanciação do esclarecedor diagnóstico apresentado por Wittgenstein na seção 115 de suas "Investigações", mas no contexto de um comentário direto sobre a forma geral das proposições tal como apresentada no "Tractatus". Ali ele diz:

> "Uma imagem nos manteve cativos. E não podíamos nos desvencilhar, porque ela jazia em nossa linguagem e a linguagem a repetia inexoravelmente para nós" (WITTGENSTEIN 7, §115).

Pois bem, é com uma imagem bastante perniciosa e cativante que lidamos aqui. Na imagem agostiniana temos um paradigma que pretende se impor não como uma entre outras formas de atribuição de sentido ou de ensino de palavras, mas como *o* modelo que "explica" o modo como a linguagem funciona. Para essa concepção tão permissiva, palavras são nomes e é ao nomear algo que elas adquirem seu sentido. Para isso a linguagem vai ao mundo e, nesse movimento, passa do estatuto de um conjunto de meros sinais ao estatuto de símbolos repletos de sentido; quer dizer, é ao tocar o mundo, eleger o seu objeto e nomeá-lo que cada palavra ganha vida e pode, em seguida, ser usada.

Dado esse cenário, estamos na iminência de uma metástase (para usar uma metáfora cara a Wittgenstein, como veremos), já que esse paradigma da nomeação passa a ser aplicado à totalidade da linguagem, comprometendo-nos com um vínculo ultra-rígido entre palavra e significado, vínculo que se torna a condição de possibilidade da significação em geral. Na prática da linguagem isso seria como dizer que a condição para que a palavra "maçã" tenha significado é que, num ato primordial de atribuição de sentido, seja coordenada — de uma vez por todas, se se quiser esse significado para tal palavra — a palavra "maçã" com uma maçã no mundo. Agostinho garante que foi assim que ele aprendeu a falar, por meio dessas correlações bipolares e estritas entre palavras e coisas. E como confete e serpentina se espalham pelo salão, esse modelo se alastrou para todos os cantos da linguagem, fazendo com que se tornasse quase natural em nossas especulações, desde as mais simples até as mais filosoficamente complexas, que nós buscássemos o correlato da palavra diante da pergunta "qual o significado de '. . .'?". Perguntados pelo significado da palavra "maçã", nós apontaríamos para uma maçã. E, no caso da palavra "mesa", indicaríamos uma mesa. Se nos perguntassem o que significa a palavra "todo", faríamos um gesto e expressão que garantiriam à palavra o seu lastro no mundo. Para a palavra "assobio", nós deveríamos simplesmente assobiar. Para a palavra "azul", nós apontaríamos para o céu... Mas até onde podemos ir? O que fazer com os inúmeros problemas de compreensão que surgiriam aqui e conforme as correlações fossem ficando mais

complexas? Como explicar, segundo esse modelo, o significado dos substantivos "intensidade" ou "força"? E do número "dois" ? E do advérbio "não"? Que correlatos mundanos devem garantir o sentido dessas palavras?

E o que agrava o incômodo diante dessas perguntas é o aparente fato de que há aqui uma complicação das mais graves, a saber: o fato de que, para respondê-las, nós devemos lidar com inexoráveis exigências lógicas, que, por sua vez, determinam requintados expedientes teóricos. A complicação é que parece não haver nada no mundo que se comporte como o correlato que dá sentido ao número dois na maneira como ele aparece nas nossas contas. Em contrapartida, deve haver um correspondente para a palavra "dois", pois, se não fosse assim, como ela poderia ser compreendida e ensinada, como ela poderia ser usada? E aqui parecem ser necessários os requintes da lógica e da metafísica. À pergunta "qual o significado da palavra 'dois'?", na falta de um correlato à mão que satisfaria aquela condição agostiniana para a significatividade de uma palavra, nós estaríamos na sedutora posição de indicar uma trilha oculta, produzida pelo trabalho do intelecto e que nos levaria, talvez, à idéia do dois, que por seu estatuto ontológico diferenciado só se mostraria ao olhar penetrante da mente. Na falta de um correlato mundano para a palavra "dois", nós providenciamos um extramundano, espiritual, por assim dizer (WITTGENSTEIN 7, §36).

Frente àquela questão, o filósofo poderia se ver diante de uma aporia; ou ele poderia falar de um mundo de entidades matemáticas e de idéias. Mas há um outro ponto de vista possível e radicalmente diferente desses dois — revolucionário, do ponto de vista de Wittgenstein. Frente àquela questão, o filósofo poderia lidar não com a pergunta propriamente, mas com esse estranho incômodo diante dela. Como se ele percebesse que a filosofia se põe questões que a atormentam. E, mais importante que isso: como se ele percebesse que isso não precisa ser assim, que a filosofia pode ter paz (WITTGENSTEIN 7, § 133). E a essa altura, poderíamos ouvir a voz de algum não sei que terapeuta se levantando para lembrar que talvez não seja necessário que a palavra "dois" deva ter um correlato para que ela possa entrar significativamente nas nossas conversas e nas nossas contas; que talvez o dois não funcione como um nome, já que nós o usamos de diversos modos diferentes nas nossas práticas cotidianas e, salvo algumas exceções bizarras, nós não usamos essa palavra como nome de nada; que talvez esse modelo que constrói pontes conceituais ligando a linguagem e o mundo para explicar o motivo pelo qual a palavra "dois" tem sentido seja inutilizado pelo fato de que não precisamos garantir que ele tenha significado, já que ele já está garantido nas nossas práticas diárias; e, finalmente, que talvez esse modelo explicativo esteja fora de lugar, que ele

mais atrapalha do que ajuda tanto aqui quanto em qualquer outro setor da filosofia.

Embora seja grandiosa a mudança no ponto de vista que o filósofo deve adotar ao seguir essas prescrições, a transposição é, na prática, bastante sutil. Sim, porque o que se faz aqui é lembrar que não há nada de errado com a questão "qual o significado da palavra 'dois'?". Apenas, para o filósofo ela é problemática. Não precisa haver nada de errado com ela, desde que nós sejamos, por assim dizer, profiláticos, econômicos no tratamento que lhe dermos. O que pode haver de patológico na questão é um tipo de disposição diante dela, um tipo de afã explicativo que vá desnecessariamente além do que está efetivamente em jogo aqui, ou, dito de uma outra maneira, uma disposição que procure o que é essencial à questão não na superfície exposta pelo nosso uso corriqueiro da pergunta "qual o significado da palavra '...'?", mas em alguma profundeza que a linguagem e a filosofia parecem exigir. Nas "Investigações", Wittgenstein diz: "o filósofo trata de uma questão como de uma doença" (WITTGENSTEIN 7, §255). O que é patológico e deve ser tratado é esse afã que impede de ver claramente a resposta contida na superfície, aquela resposta que basta — e isso em nome de uma profundidade oculta por trás das palavras. E o tratamento, nesse caso, não envolve nenhuma alteração na forma da pergunta, mas no que se deve esperar dela.

A tempo, Wittgenstein lembra que essa alteração nas expectativas não é de modo algum uma renúncia, embora a filosofia exija "uma resignação, mas do sentimento e não do intelecto" (WITTGENSTEIN 5, p. 406). Diante de uma pergunta filosófica, nós podemos nos sentir impelidos a oferecer respostas filosóficas e explicações para resolver o problema. No entanto, como veremos, as explicações e resoluções propostas em filosofia acabam por recolocar o problema ou por gerar confusões insolúveis — e insolúveis porque sem sentido. A grande dificuldade em filosofia é a de aceitar que nós não devemos usar determinadas expressões, por mais que estejamos impelidos a fazê-lo. Isso é tão difícil, Wittgenstein lembra, quanto segurar as lágrimas quando elas teimam em brotar (idem, ibidem). A analogia, aqui, nos remete mais uma vez ao fato de que é uma certa vontade, um certo sentimento o que deve ser tratado, o que deve ser contido. O filósofo deve ser o portador deste autocontrole: quando palavras viciadas pela filosofia se insinuam à língua, deve ser ele o primeiro a notar que a linguagem se apresenta sedutora e enganosamente mesmo nas perguntas mais inofensivas, como quando alguém pergunta qual é o significado da palavra "dois", por exemplo.

FlR R e R pR R R A R

Uma imagem guia e mantém cativa essa investigação filosófica que desce às profundezas das palavras e das coisas para responder perguntas que não carecem de tanto. Investigar essa imagem nos abrirá caminho para abordar mais diretamente o conceito de filosofia em operação nas "Investigações Filosóficas". Para tanto, vale falar sobre a disposição anti-teórica, avessa a explicações, da filosofia wittgensteiniana, um dos seus traços mais marcantes. Em suas investigações, Wittgenstein abdica de oferecer "explicações" para os intrincados problemas filosóficos e lingüísticos com os quais ele lida, se limitando a "descrever" contextos de usos de palavras e expressões que têm, de uma forma ou outra, relação com esses problemas. E, conforme avançam as suas investigações filosóficas, vemos que essa abdicação se converte numa prescrição de como deve ser a filosofia que queira se livrar das ilusões que a linguagem põe diante daqueles dispostos a estudá-la. Wittgenstein diz: "toda 'explicação' deve dar lugar à descrição apenas" (WITTGENSTEIN 7, § 109)[1]. Mas vejamos bem o que isso quer dizer.

Penso que a maneira mais direta de abordar esse tema é lembrando, com Wittgenstein, o quão perigoso pode ser para uma investigação filosófica se deixar levar por analogias (WITTGENSTEIN 5, p. 428 e WITTGENSTEIN 6, p. 18). E isso porque dois termos podem ser mais ou menos análogos; a analogia pode valer para muitas aplicações de um termo, mas pode não valer para todas; e, mais problemático do que estes casos, é aquele em que se opera segundo uma analogia sem se dar conta disso. Como já foi visto, em muitos aspectos, a imagem agostiniana funciona como uma tal analogia. E embora essa imagem possa servir como um exemplo no qual a filosofia sucumbe às ilusões impostas renitentemente pela linguagem, preferimos olhar de perto para um outro tipo de imagem: a analogia com modelos científicos.

A ciência, e mais especialmente a física, pretende dizer como as coisas são. É sua vocação perene desde muitos séculos a de se voltar para a natureza, encontrar e tabular suas regularidades, oferecer modelos explicativos que dêem conta dos fatos experienciados e, com essa teoria em mãos, prever o comportamento dos entes físicos. A física trabalha com descobertas e fatos; propõe teses que podem estar ou não em conformidade com eles — ou, ainda: que podem se aplicar à objetividade em maior ou menor grau. Ela explica, por exemplo, o movi-

---

1 Na medida em que esta tradução exige um grau maior de interpretação, cito o original: "Alle *Erklärung* muss fort, und nur Beschreibung an ihre Stelle treten".

mento dos corpos, nos dizendo coisas que não sabíamos a respeito deles. E o que precisamos notar aqui é que nada disso se passa com a filosofia — a analogia entre esses termos não se aplica. E isso porque tanto o objeto quanto o método da filosofia são de outra natureza. Para analisar melhor o que se quer dizer com isso, será útil voltar àquela importante seção 109 das "Investigações":

> "Toda 'explicação' deve dar lugar à descrição apenas. E essa descrição toma sua luz, isto é, seu propósito, dos problemas filosóficos. Evidentemente, estes não são empíricos, mas são dissolvidos através de um olhar profundo ['Einsicht'] no trabalho de nossa linguagem e de tal modo que se reconheça: 'contra' um impulso de mal-compreendê-lo" (WITTGENSTEIN 7, §109).

Esta passagem extremamente condensada exige uma atenção especial. Temos a sugestão, corroborada por diversas outras passagens (por exemplo WITTGENSTEIN 7, §133), de que a tarefa da filosofia é dissolver problemas filosóficos. E a linguagem, enquanto roda as suas engrenagens, os oferece em abundância — Wittgenstein lembra (WITTGENSTEIN 5, p. 424) que, enquanto houver um verbo "ser" que funcione como um verbo de ação, ou palavras tão equívocas como "idêntico", "verdadeiro", "falso", "possível"... em uma palavra, enquanto a linguagem corre o seu curso natural, ela continuará nos impondo problemas filosóficos. E qual é a nossa tendência diante deles senão a de procurar resolvê-los? Sim, porque eles como que nos paralisam, nos põem em xeque com contradições patentes — por exemplo, entre a liberdade e as leis naturais, ou quando pensamos na natureza dos enunciados falsos. Mas então como se deveriam, como se poderiam "resolver" problemas filosóficos que desde tanto tempo perseguem a humanidade?

Uma vez mais, Wittgenstein desviaria da pergunta. E isso porque o texto não fala da resolução de problemas. Ele não sugere um olhar profundo para o mundo, para o mecanismo do problema a ser resolvido (para o funcionamento da liberdade ou o estatuto objetivo das leis da física). A investigação para a qual Wittgenstein aponta não quer resolver os problemas filosóficos, mas quer olhar para a sua formulação "na linguagem", tentando identificar o que há de errado ali. E a idéia central aqui é que, ao reformularmos os termos nos quais o problema é enunciado, nós podemos silenciar a inquietação profundamente filosófica que o movia. Wittgenstein propõe que nós alteremos uma forma de se expressar por outra (WITTGENSTEIN 7, §109), que nós achemos a palavra correta, a palavra redentora, a que dá o segredo e a chave do cofre que antes parecia impenetrável (WITTGENSTEIN 5, p. 409 e 417). No final das contas, o problema tão profundo com o qual parecíamos estar lidando desaparece por

conta da visão panorâmica que a consideração atenta ao trabalho da linguagem nos mais diversos casos particulares pode oferecer. O que se vê panoramicamente são conexões e rupturas na gramática na qual a filosofia tentava confusamente se mover.

E, uma vez vislumbrada essa possibilidade de aquietação do problemas filosóficos, fica denunciada aquela pretensão explicativa no filosofar. E não porque nós não podemos (não conseguimos) falar como as coisas realmente são, como se a realidade fosse uma coisa muito afastada de todo fazer filosófico possível, mas porque as expressões "falar das coisas como elas realmente são" ou "realidade" estão deslocadas na nossa gramática, porque elas são como que o resultado da leitura de um míope que resolve dar interpretações originais a respeito dos borrões que ele enxerga: bons óculos, e não a insistência na sua interpretação, darão fim ao caso. Em filosofia não há nada a ser explicado. O que precisamos fazer é nos lembrar do que já sabemos. E sabemos mais e melhor quanto mais e melhor conhecemos o modo como a linguagem funciona, quando temos mais acuidade na "descrição" do modo como ela funciona.

***

Tomemos como exemplo final da diferença entre a disposição explicativa e a disposição descritiva o contraste entre a concepção de significado na base da já apresentada imagem agostiniana e a concepção de significado das "Investigações Filosóficas":

> "Nós dizemos, por exemplo, para alguém que usa um sinal estranho para nós: 'se com $x!2$ você quer dizer x^2, então você obtém este valor para y, se com ele você quer dizer $2x$, aquele.' — Agora se pergunte: Como se faz para querer dizer com $x!2$ ora um, ora outro?" (WITTGENSTEIN 7, §190).

Pois bem, nessa seção 190, Wittgenstein nos apresenta uma situação simples e corriqueira que dá ensejo a que vejamos claramente qual o significado da palavra "querer dizer" ["meinen"], o modo como a usamos. Um ótimo exemplo do que Wittgenstein chama de apresentação perspícua. Alguém nos apresenta o símbolo $x!2$, um símbolo que não sabemos como usar. Propõe-se então: dado $x!2 = y$, se $x!2$ quer dizer x^2, então você terá um determinado valor para y; se com $x!2$ você quer dizer $2x$, você terá um "outro" determinado valor para y. Vemos, desse modo, que $x!2$ tem dois sentidos diferentes e determina dois valores para y, de maneiras distintas. Pergunta-se, então: como $x!2$ faz para determinar os valores de y? E a resposta fica evidente: o modo como $x!2$ determina y depende

da maneira como ensinamos, aprendemos, definimos e usamos esses símbolos. E como distinguimos os dois usos de *x!2*? Muito simplesmente: nós apelamos para o uso que fazemos dele nas práticas lingüísticas em que ele ocorre. E se alguém ainda insistisse em perguntar: mas qual o significado de *x!2*? Nós diríamos: tudo o que precisamos saber a respeito de *x!2*, nós depreendemos da observação do modo como se usa regularmente esse símbolo. Entre as coisas que precisamos saber está o seu significado: o significado de *x!2* se mostra no uso que se faz dele. Se, com a palavra "significado", esse alguém que pergunta quer dizer mais do que o que se mostra no uso, então seria interessante que ele explicasse o que é precisamente esse sentido, que só ele conhece, que pretensão é essa, que não se contenta com a apresentação clara de tudo o que precisamos saber para o usar o conceito *x!2*.

Creio que esta é uma mostra de como uma filosofia pode ser "meramente descritiva" e, ainda assim — ou melhor: e justamente por isso —, extremamente potente. Nessa passagem vemos que não precisamos das postulações ou pressupostos estranhos dos quais a filosofia em geral se vale. E a estratégia que Wittgenstein propõe para que fujamos desse encadeamento de idéias que nos leva insensivelmente a afirmar a "necessidade" de elementos metafísicos para a explicação do funcionamento da álgebra, por exemplo, é que olhemos para a maneira como essa linguagem funciona: mas que olhemos para um emprego da linguagem em que esse funcionamento "se mostre" de maneira clara, se mostre com uma evidência tal, que nos seja desnecessário ir para além do que está dado diante de nós. Desse modo, os intrincados nós que se exibem na forma de problemas filosóficos podem ser desatados, dissolvidos. A dissolução do problema passa pela tomada de consciência de que estávamos lidando com elementos desnecessários para a resolução do problema; de que o modo com que nos expressávamos nos enganou por conta de sua "falta de clareza", já que o significado das palavras que ocorriam na formulação do nosso problema não nos era claro. Confundíamos diferentes usos, ou nos deixávamos levar por possibilidades que as palavras nos propõem, por analogias que elas sugerem ou permitem. Desatar nós exige um olhar penetrante, que nos garanta clareza a respeito da gramática das palavras que antes nos levavam ao erro.

E, ao falar de clareza nesses termos, estamos em posição de tomar propriamente o conceito de filosofia para que o entendamos melhor.

> "(...) a claridade a que nós aspiramos é uma claridade 'completa'. Mas isso apenas quer dizer que os problemas filosóficos devem desaparecer 'completamente'". (WITTGENSTEIN 7, §133)

Aí vemos exposta uma das tarefas explícitas da atividade filosófica: o que ela deve fazer é eliminar confusões que são a expressão de certos nós enraizados em nossas formas de expressão, mas que acabam por se fazer passar por verdadeiros problemas, problemas que devem ser resolvidos. A filosofia tratou diretamente desses problemas na tentativa de alcançar conhecimento e — num sentido que, embora próximo do de Wittgenstein, é um tanto diferente — clareza. O que os filósofos parecem não ter visto é que buscar a clareza não se coaduna com a abordagem dos problemas filosóficos que querem resolver em vez de dissolver.

É desse modo que a busca da clareza está vinculada à eliminação de problemas filosóficos. E a maneira de eliminá-los é, mais uma vez, olhando profundamente para o modo como a linguagem funciona. Esse olhar profundo exige que nós coletemos modos de expressão dos mais diversos aos mais semelhantes e os analisemos minuciosamente, analisaremos nuances de usos que determinam nuances de sentido e, tendo colecionado esse álbum, nós poderemos dispô-lo à nossa frente e olhá-lo. Com essa visão panorâmica em primeiro plano, teremos menos chances de errar.

Com efeito, a "Übersichtlichkeit" ou a "übersichtliche Darstellung"[2] estão intrinsecamente ligada às pretensões de claridade completa. E isso porque podemos também dizer que a função da filosofia é a de "produzir *uma* ordem no nosso conhecimento sobre o uso da linguagem" (WITTGENSTEIN 7, §132, meu grifo). Na medida em que a gramática de nossa linguagem se nos apresenta assim, de forma embaralhada, produzir uma apresentação perspícua do seu funcionamento nos fará ver mais claramente o que se passa ali e nos prevenirá de confusões. Ao olhar claramente para os usos mais complexos e intrincados de nossa linguagem, veremos que de fato não precisamos de hipóteses nem teses para explicá-los, que não precisa haver nada de oculto em nossos processos lingüísticos (nada o exige) — e que, se os houver, eles não nos interessam, na medida em que eles não entram na lista de elementos que determinam os significados das palavras que usamos e, conseqüentemente, não nos ajudam a alcançar nosso objetivo (WITTGENSTEIN 7, §126).

Pois bem, uma vez que esses problemas tenham sido suficientemente denunciados como confusões, é preciso ainda mapear o caminho desbravado pela investigação filosófica. Depois de obter a visão clara sobre como se dá o uso de um determinado termo, é preciso garantir essa conquista. E aí reside uma séria dificuldade, já que nossas formas de expressão são sorrateiras e continuam

---

2 Dois termos sem traduções estabelecidas na literatura. Em geral se traduz o primeiro, "Übersichtlichkeit", como visão panorâmica, visão de sobrevôo. O segundo, "übersichtliche Darstellung", poderia ser traduzido como apresentação (ou representação) perspícua ou abrangente ou panorâmica.

nos apresentando suas possibilidades de tendências metafísicas e nos propondo modelos que nos desviam da visão simples, direta e suficiente que a investigação gramatical propiciou. Para que não caiamos nas suas armadilhas, é preciso manter vigilância serrada sobre os caminhos e os descaminhos da linguagem: por um lado, devemos sempre retornar ao uso cotidiano das palavras de nossa linguagem; por outro, é preciso construir barreiras para que a filosofia, ou qualquer tipo de especulação que se dirija a um suposto uso metafísico das palavras, não possa subverter os caminhos seguros calçados pela linguagem comum.

Wittgenstein fala no "Big Typescript": "A meta da filosofia é erguer um muro ali, onde, de qualquer modo, a linguagem pára" (WITTGENSTEIN 5, p. 425). Essa passagem é de especial importância para a presente exposição. Aí, Wittgenstein fala como se medidas extremas fossem necessárias para conter aquele impulso mencionado na seção 109, que nos faz mal-interpretar o trabalho da linguagem e que nos dá a impressão de estamos diante de genuínos problemas filosóficos. Como se, depois de todo o trabalho que o método filosófico prescreveu, nós chegássemos ao limite, ao seu ponto mais radical, mesmo que tenhamos ajustado nossas pretensões e destruído os ídolos da filosofia (WITTGENSTEIN 5, p. 413), mesmo que tenhamos produzido apresentações perspícuas do funcionamento da linguagem e, com isso, alcançado clareza a respeito da sua gramática, e, ainda que saibamos que todas essas etapas eram essenciais para que nos encontrássemos com a clareza, ainda assim temos que lidar com o fato de que as inquietudes produzidas pelos problemas filosóficos têm raízes tão profundas quanto são as formas de nossa linguagem (WITTGENSTEIN 7, §111). Por isso é tão trabalhosa a tarefa da filosofia e por isso deve ser tão extenso, alto e forte o muro que deveremos construir para indicar — com uma força irresistível — o lugar em que a linguagem pára de funcionar, onde abandonamos o sentido e nos filiamos insensivelmente ao contra-senso.

O que chamei de limite do método filosófico em Wittgenstein é aquela etapa da atividade filosófica que responde à necessidade de expedientes que nos permitam distinguir com clareza o sentido do contra-senso. É preciso identificar as inumeráveis ocasiões em que o sentido nos abandona e em que, no momento em que parecemos estar mais de posse da verdade e do sentido, a linguagem pára de funcionar. Em seguida, precisamos assegurar que, por estarem para além da possibilidade do discurso significativo, essas expressões não sejam usadas nem em filosofia, nem em nenhum outro tipo de discurso especulativo (que é onde a tendência de ir além dos limites da linguagem é mais forte). Creio que essa tarefa foi levada a cabo na obra de Wittgenstein e seu método filosófico foi completamente implementado. E, embora isso pareça ser evidente (que Wittgenstein tenha implementado seu próprio método), seria de grande valia

para a compreensão de sua obra que nós apresentássemos detalhadamente essa última etapa do método, que consiste basicamente na prescrição de que sejam excluídas do domínio da linguagem as proposições que, embora aparentem ser perfeitamente construídas, não têm nenhum uso em nenhum jogo de linguagem e, portanto, não fazem sentido. Assim, cumpre pôr em primeiro plano quais são os critérios e as justificativas que permitem a Wittgenstein a sua faxina no campo aberto da filosofia — que mostrem qual é propriamente a força que dá impulso ao movimento que Wittgenstein faz para destruir os edifícios de ar erigidos pela filosofia e tornar livre o chão sobre o qual a linguagem se assenta (WITTGENSTEIN 7, §119). Esse é um trabalho bastante complicado, sobre o qual darei algumas sugestões na próxima seção.

mlR[illegible]p[illegible] A[illegible] A[illegible]A

Será importante, a esta altura, pesquisar o que quer dizer exatamente contra-senso quando falamos que problemas filosóficos não fazem sentido. E isso porque podemos pensar em contra-sensos que determinam problemas filosóficos, que estão na sua base, ou em contra-sensos que são o resultado de um método filosófico seduzido por analogias com as ciências, ou em contra-sensos que não são problemas filosóficos sob nenhum ponto de vista etc. Agora, os casos de contra-senso que realmente me interessam são circunscritos de forma exemplar na sugestão que Wittgenstein oferece na seção 38 das "Investigações Filosóficas": "problemas filosóficos surgem quando a linguagem 'sai de férias' ['feiern']" (WITTGENSTEIN 7, §38). Penso que o contexto no qual Wittgenstein faz essa afirmação, embora não esteja esgotado, já foi suficientemente esquadrinhado na primeira seção deste projeto, de modo que podemos seguir a discussão. Ali ele está discutindo a concepção que toma a nomeação como um processo oculto e que procura pela relação, "a" relação, entre nome e objeto. Bem, uma das expressões mais acabadas dessa concepção é aquela que supõe que os dêiticos são a forma privilegiada de relacionar as palavras ao mundo e que vai ao limite de afirmar que a palavra "isto" é o único nome genuíno, sendo que os outros nomes que ocorrem na nossa linguagem seriam algo como "nomes com o perdão da palavra". A essa altura, Wittgenstein se levanta para perguntar como é possível que cheguemos até esse ponto, quando é evidente que a palavra "isto", no modo como a usamos, tem as mais diferentes funções, mas não é, definitivamente, nome de nada. Por outro lado, o que aquela concepção filosófica afirma serem nomes apenas impropriamente é tudo aquilo o que nós, na linguagem corrente à qual essas palavras perten-

cem, chamamos de nomes. Pois bem, naquele caso filosofante, aquilo que "nós" chamamos de "linguagem", quer dizer, a nossa língua, o nosso jeito de falar, foi subvertido. Certamente, o proponente dessa visão não verá problemas nisso, na medida em que ele pode se valer de uma linguagem técnica, uma linguagem "ad hoc", especificamente cunhada para tratar de problemas que a nossa linguagem comum não alcança. No entanto, na medida em que esses problemas foram criados no interior da nossa linguagem, em meio às nossas vidas, permeadas pelos conceitos de nossa linguagem comum, então, é sobre a nossa linguagem que devemos nos debruçar para compreender o que se passa ali, e não numa outra linguagem, numa linguagem ideal[3]. E, para além disso: quando a filosofia propõe esse tipo de tese, restam apenas alguns traços pouco identificáveis do que é a linguagem da qual mesmo a própria filosofia teve que partir. E aqui seria como se o filósofo, ao começar a falar dessa maneira estranha, em "logically proper names", como que carimbasse o passaporte para que a linguagem saísse em férias e ali, de fato, ela nos abandonasse[4]. E como a linguagem poderia nos abandonar sem que o sentido ao mesmo tempo nos abandonasse?

Na exegese da seção 38, Baker e Hacker assinalam (Baker & Hacker 1, p. 95) que Wittgenstein preferiu traduzir o termo "feiern" pelo inglês "idle" ("wenn die Sprache feiern" por "when language idles"), provavelmente se referindo à tradução da primeira parte das "Investigações" realizada por Rush Rhees e revisada por Wittgenstein. Isso deveria responder, provavelmente, à dificuldade de traduzir o verbo "feiern" tanto para o inglês quanto para o português, já que não há em nenhum dos dois casos um correlato preciso. E o que há de interessante na sugestão de Wittgenstein é que o verbo escolhido, "idle", que seria traduzido em português, nesse contexto, como "girando em falso", ou "não trabalhando", oferece, na verdade, uma outra metáfora, diferente da que o texto alemão efetivamente apresenta na seção 38. Como quer me parecer, a sugestão de Wittgenstein indica, desse modo, a proximidade da metáfora da linguagem saindo de férias com a metáfora de um mecanismo que não funciona, usada também nas "Investigações", que cito:

---

3 "Que estranho que a lógica tivesse que lidar com uma linguagem 'ideal' e não com a nossa. (...) Seria estranho se a sociedade humana tivesse falado até hoje sem produzir um sentença correta" (WITTGENSTEIN 4, p. 52).

4 Ao falar em nomes genuínos, na seção 38 das "Investigações Filosóficas", Wittgenstein claramente se refere a Russell, especificamente à idéia de que a análise da linguagem comum nos mostra que deve haver e quais são os "nomes em sentido lógico". Uma formulação precisa das idéias de Russell a esse respeito pode ser encontrada, por exemplo, em RUSSELL 3, p. 78.

> "As confusões que nos ocupam aparecem, por assim dizer, quando a linguagem gira em falso ['leerläuft'], não quando ela está trabalhando" (WITTGENSTEIN 7, §132).

Essa metáfora de um mecanismo girando em falso é, na verdade, bem mais antiga, estando presente já na compilação dos manuscritos que deu origem, em 1931, às "Philosophische Bemerkungen" (WITTGENSTEIN 4, p. 51). Ali ela aparece com mais riqueza de detalhes. Trata-se de apontar para um determinado modo de se expressar que, embora pareça estar atrelado ao mecanismo do jogo de linguagem, não faz parte dele propriamente. Como uma roda dentada que, quando olhamos superficialmente para o funcionamento da máquina, parece estar girando justamente por estar atrelada a outras rodas, a pistões, ao motor, mas que quando olhamos de perto e atentamente vemos que ela gira por motivos alheios aos móbiles de todos os outros elementos que estejam efetivamente engatados ao mecanismo. Pois bem, é justamente isto o que se passa com o contra-senso em filosofia. Porque, nesses casos, parece que a linguagem funciona perfeitamente (e talvez a elegância de certos filósofos nos leve a dizer que ali a linguagem funciona até melhor que em outros lugares). No entanto, por conta de pretensões desajustadas, ou de falta de clareza sobre seus modos de expressão, ou por outros inúmeros motivos que não chegamos ainda a analisar, essa linguagem, que parece bem girar em torno dos seus eixos, na verdade não faz sentido.

Mas supondo, então, que possamos identificar um contra-senso, uma roda girando em falso na linguagem, o que fazer com essa constatação? Nas seções 499 e 500 das "Investigações Filosóficas", Wittgenstein diz que afirmar que uma combinação de palavras não faz sentido é excluí-la do domínio da linguagem (para determinados propósitos). Ora, isso pode querer dizer que o trabalho mais difícil fica por conta da identificação e justificação do contra-senso de uma determinada expressão. Dado o "reconhecimento" desse contra-senso, então não há mais com o que se preocupar: ali o nosso muro já está construído.

[illegible]

1. BACKER, G.; HACKER, P. **An analytical commentary on Wittgenstein's Philosophical Investigations.** Blackwell Publishing, 1980. v. 1.

2. HACKER, P. M. S. **Insight and illusion.** Oxford: Oxford University Press, 1987.

3. RUSSELL, B. A filosofia do atomismo lógico. In: **OS PENSADORES**. São Paulo: Editora Abril, 1974.

4. WITTGENSTEIN, L. **Philosophische Bemerkungen**. [S.l.]: Suhrkamp, 1984.

5. ____. **The Big Typescript**. [S.l.: s.n. ; 1933?].

6. ____. The blue book. In: ____. **The blue and brown books, preliminary studies for the 'Philosophical Investigations'**. New York: Harper & Row Publishers, 1965.

7. ____. **Philosophische Untersuchungen/Philosophical Investigations.** Oxford: Blackwell Publishers, 2002.

Giovane Rodrigues Silva é Graduando em Filosofia pela USP.
E-mail: giovane4@gmail.com

Maria Clara M. S. Bois

O presente trabalho é um estudo sobre o processo de modernização dos parâmetros estéticos e artísticos da pintura francesa a partir da segunda metade do século 19. Por meio da interpretação da crítica de arte do escritor Charles Baudelaire e do trabalho do pintor Édouard Manet, pretende-se captar alguns elementos importantes para a arte daquele contexto e as contribuições de ambos para a representação de uma arte da vida moderna.

Palavras-chave: Arte – Pintura – Modernidade

[illegible]

O termo moderno contém uma noção intuitiva de diferença com relação a algo passado e, de certa forma, cria uma identidade particularmente contemporânea. Assim, a denominação de modernas para determinadas obras pictóricas da segunda metade do século 19 traz à tona a intrínseca relação entre o tema e a técnica na arte daquele período. Podemos, da mesma forma, atribuir ao processo de produção artística dessa época o que o escritor Charles Baudelaire chamou de "experiência de moderna", ou seja, "uma experiência que está sempre mudando, que não permanece estática, e que é sentida com maior clareza no centro metropolitano da grande cidade" (FER, 1998, p. 10). Este esboço procura demonstrar alguns aspectos importantes no trabalho de crítica de arte de Baudelaire e a sua correspondência na pintura de Édouard Manet. O objetivo, em última instância, é captar nesse momento de transição para a arte moderna as imagens produzidas sobre o cotidiano da cidade de Paris.

[illegible]

Baudelaire foi um dos primeiros a chamar a atenção para o fenômeno da modernidade, definindo-o da seguinte maneira em seu ensaio "O Pintor da Vida Moderna", publicado pela primeira vez no jornal "Le Figaro", em 1863: "A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável" (BAUDELAIRE, 1988, p. 174). Despojando a arte da obrigação do belo pleno e transformando o fugaz em elemento consubstancial à beleza, o crítico adicionava à fruição estética o elemento do contemporâneo e, nesse sentido, questionava tanto o panorama da pintura francesa do século 19, como também o consumidor dessa arte. Muito antes de apelar por um artista que retratasse o moderno, Baudelaire pedia um olhar moderno para a arte, ou seja, um olhar cosmopolita, sensível às diferenças de cultura e capaz de admirar o exótico. Afinal, num século em que barreiras geográficas e de tempo foram transpostas, que assistiu à ascensão da locomotiva, à sofisticação do comércio marítimo e se chegou a lugares remotos, era preciso rever o conceito de arte e beleza como uma regra universal emanada pela cultura européia. Era preciso perceber no diferente o seu elemento do belo e, sobretudo, admitir a modernidade como uma característica fundamental da beleza. Baudelaire convertia, assim, a sua crítica numa espécie de teoria estética e exigia da academia, do pintor e do espectador, consumidor de arte ou não, uma postura diferenciada.

É pertinente uma breve consideração do mercado da arte na França desse período. Durante quase todo o século 19 houve uma intensa relação entre arte e Estado, que não apenas era responsável pela promoção do principal evento do país, o Salão, como também era um dos principais compradores do mesmo. Da Revolução Francesa e do Antigo Regime, o Estado herdou as duas instituições que davam a referência técnica e cultural da produção artística – a École de Beaux Arts e a Academie — e sustentavam a base da pintura acadêmica. O currículo do curso de pintura de ambas as escolas enfatizava a habilidade e exatidão do desenho, a erudição do tema escolhido e a articulação compositiva do quadro. Apesar da queda do Estado absolutista, ainda conservavam uma estrutura aristocrática e hierárquica, que estabeleciam no rigor técnico, na erudição e na racionalidade das obras os critérios da boa arte (BLAKE & FRASCINA, 1998).

Os temas eram valorizados de acordo com uma ordem de importância e, a partir dela, variavam as dimensões das obras e a capacidade do pintor. Em primeiro lugar viriam os temas históricos, que deveriam ser representados, geralmente, em grandes dimensões. Em seguida viriam os retratos, que obedeciam a um tamanho menor do que o das composições históricas. Depois, a pintura de gênero, ou de cotidiano, que, por sua vez, era menor do que o retrato. Depois, a pintura de paisagem e, no escalão mais inferior, a pintura de natureza morta.

Aos pintores mais habilidosos, que tivessem bem desenvolvidos o desenho e a composição, estaria reservado o direito à pintura histórica, de grande dimensão. Observava-se a prevalência de temas relacionados à história clássica, mítica e religiosa, em detrimento à contemporânea, uma vez que determinadas situações de nudez, violência ou orgia só seriam suportáveis se travestidas com uma pele do passado clássico ou da religião. Por isso a ênfase na erudição histórica, notadamente a clássica, e a valorização da mesma dentro das habilidades compositivas. Num outro sentido, a qualidade da composição só estaria guardada se estivesse dentro de padrões de racionalidade, se limitados tanto os traços de expressão das personagens, como o traço colorístico e das pinceladas do pintor (ou seja, uma demonstração da racionalidade do próprio artista).

O contraponto desse modelo, segundo Blake e Frascina, estaria no romantismo, que tem como um bom exemplo na França a pintura de Eugène Delacroix. Em linhas gerais, o movimento romântico representava no pensamento, na literatura e na arte uma alternativa ao iluminismo e seu racionalismo estreito em todos os campos do conhecimento. O romantismo preferiria o mistério à certeza, o mundo noturno à luz da razão, a ênfase na particularidade em oposição à generalidade, uma vez que "a arte estava mais em harmonia com a liberdade do que com a ordem, com a criação espontânea do que com regras

e leis fixas" (BAUMER, 1990, p. 29). Nesse sentido, enxergavam o universo como uma unidade muito além da medida do pensamento do humano. A matéria continha, em parte, uma essência metafísica, incompreensível pelo simples método racional e era preciso, portanto, explorar o lado oculto da matéria, o mundo noturno dos sonhos, da fantasia, da natureza "naturans" criada por Deus, cabendo ao artista revelá-la ao mundo com seu talento criativo e sensível. Para o mundo romântico, o artista configurava-se quase como o homem ideal, uma vez que ele possuía uma espécie de "razão" profunda, capaz de penetrar no infinito da realidade e, por meio da sua criatividade, da sua fantasia, transformá-la para o entendimento do homem comum. Ocorre disso que, em contraposição ao racionalismo da obra acadêmica, a obra romântica terá na fantasia e na expressão não apenas uma das características básicas da beleza, mas também uma revelação da sua "verdade".

Obviamente, a contraposição entre romantismo e neoclassicismo aqui colocada é superficial. Não se quer afirmar com isso que obras acadêmicas não foram expressivas, ou que pintores românticos foram todos criativos. Todavia, as características marcantes dessas duas "escolas", colocadas nos termos racionalismo e fantasia, são bastante relevantes para compreender que direção tomou a pintura francesa no período em que Baudelaire escreve sobre a pintura da vida moderna.

Figura 1 - Honoré Daumier, "A Batalha das Escolas" (1855), litografia. Fonte: KELDER, 1980, p. 33.

No seu texto "Do Heroísmo da Vida Moderna", retirado do artigo "Salão de 1846", o escritor expõe a seguinte constatação: "É verdade que a grande tradição se perdeu e a nova ainda não nasceu" (BAUDELAIRE, 1988, p. 23).

Evidentemente, existe um aspecto de incerteza típico da modernidade que é incapaz de definir uma alternativa segura à tradição num sentido mais amplo. Entretanto, nesse contexto da arte francesa, a tradição neoclássica estava de fato se perdendo, e o que foi considerado o seu contraponto, o romantismo, não conseguiu se afirmar como a arte oficial. As obras do Salão eram, em geral, uma espécie de hibridismo, um tipo de caminho do meio que procurava um equilíbrio estético dessas duas correntes, o que, segundo Blake e Frascina, pode-se chamar de "just milieu". Antes uma tendência do que um estilo, o "just milieu" foi a arte da Monarquia de Julho e reflexo de uma filosofia eclética. Ainda de acordo com esses autores:

> "Uma peculiaridade da Monarquia de Julho era o seu compromisso institucional com a filosofia do ecletismo. O filósofo eclético mais importante, Victor Cousin, alcançou uma alta posição no governo, chegando a estabelecer um domínio quase autocrático sobre todo o sistema educacional francês, inclusive a École de Beaux Arts. Os ecléticos acreditavam que o progresso podia ser promovido por um processo que considerasse imparcialmente a validade do conhecimento e dos sistemas de pensamento existentes, combinando os 'melhores' [...] em uma única síntese nova" (BLAKE & FRASCINA, 1998, p.63).

Disso resultava uma pintura que, preservando a composição clara, o apuro do desenho e da modelagem, abandonava o compromisso com a erudição clássica, e, à maneira romântica, adotava temas mais intensos, emocionais, advindos da literatura ou da história nacional. Essa postura, no entanto, eximia o artista de qualquer comprometimento estético e ético com a arte produzida, o que representa, em outros termos, abrir mão de um ideal artístico. Podemos fazer, nesse sentido, um interessante paralelo entre a pintura de Ingres, Delacroix e o "just milieu", partindo das críticas de Baudelaire no artigo "A Exposição de 1855".

Ingres, na opinião do autor, imolou a sua imaginação no que considerava uma espécie de sacrifício heróico, "em favor de um ideal de beleza rafaelesca". Um ideal "um tanto análogo ao ideal antigo, ao qual ele acrescentou as curiosidades e as minúcias da arte moderna. Animado, assim, por um ideal que mescla, num adultério provocante, a calma solidez de Rafael com as afetações da melindrosa" (BAUDELAIRE, 1988, p. 44). Pesados o amor pela Antigüidade e o respeito pela escola, a arte de Ingres sobressaía-se pela sua extravagância, sua coragem, sobretudo nos retratos (figura 2). Esse conjunto de características que davam consistência ao seu trabalho eram uma força do gênio singular — se simplesmente imitadas e reduzidas a parâmetros técnicos, a obra perdia o significado enquanto arte. É justamente nesse aspecto que o pintor comum, sem ideal artístico e sensibilidade, revelava toda a sua mediocridade.

A imolação de Ingres era em Delacroix abundância do talento. De acordo com Baudelaire: "Ninguém, depois de Shakespeare, é tão perfeito como Delacroix ao amalgamar o drama e a fantasia numa unidade maravilhosa" (BAUDELAIRE, 1988, p. 52). A unidade da obra ia além da escolha do tema, do arranjo dos objetos e da competência da execução. Delacroix tinha apurada "a rainha das faculdades" (BAUDELAIRE, 1988, p. 23), a fantasia, por isso era capaz de acrescentar ao drama literário, histórico ou cotidiano a sua parcela de criação. Os objetos, calculadamente envolvidos pela trama das pinceladas e das cores, transbordavam do desenho. As minúcias bordadas não eram mais importantes do que as combinações de tonalidade e cor, do que a vibração da pincelada. Enfim, o pintor, subvertendo tema e técnica, e adicionando o tempero da sua criatividade, contestava os academicismos do período, dando a ele uma arte cheia de autenticidade (figura 3).

Figura 2 – Jean-Auguste-Dominique Ingres, "Retrato de Louis-François Bertin" (1832), óleo sobre tela, 65 x 54 cm, Museu do Louvre, Paris. Fonte: ABRIL CULTURAL, "Mestres da Pintura: Ingres", São Paulo, 1978, p. 35.

Figura 3 – Eugène Delacroix, "Órfã no Cemitério" (1824), óleo sobre tela, 65 x 54 cm, Museu do Louvre, Paris. Fonte: ABRIL CULTURAL, "Mestres da Pintura: Delacroix", São Paulo, 1978, p. 6.

Autenticidade e gênio eram justamente características que faltavam à arte do "just milieu" e faziam de Ingres e Delacroix mestres. As críticas feitas por Baudelaire nos anos seguintes foram muito mais severas. Em seu artigo sobre o Salão de 1859, por exemplo, ele se refere à maior parte dos pintores da exposição como "criança mimada" e "fabricantes de mesquinharias" (BAUDELAIRE,

1988, p. 63-65). Tais artistas não partilhavam da coerência que guiava o trabalho desses dois autores — coerência essa que podia ser o ideal, a escola, a ousadia ou a experimentação —, pois a combinação imparcial do melhor de cada estilo esvaziava a razão de ser do mesmo, porque partia de uma intenção vazia.

Observa-se, todavia, que o melhor de Ingres e Delacroix, o que Baudelaire definia em parte como a pintura da vida moderna, também não fora aproveitado. O artista medíocre não apreendera dos retratos do primeiro as "afetações" da modernidade. Não aprendera com o segundo a sua técnica capaz de captar em pinceladas ágeis, as nuances de cor e movimento. Havia uma cisão problemática no campo da arte que não conseguia admitir as diferenças próprias do mundo moderno. Era um problema do olhar, de admirar a parcela instável da beleza, de perceber o heroísmo da história contemporânea. Ao escrever sobre pintura, Baudelaire preferia, enfim, frisar a sua crítica através do olhar, seu olhar para a modernidade.

Nesse sentido, o escritor recusa-se a fazer uma apreciação puramente técnica; ele prefere muitas vezes partir dos princípios da fruição e da fantasia do próprio pintor para testar a validade artística de um quadro. No já citado ensaio de 1863, "O Pintor da Vida Moderna", Baudelaire utiliza a arte e os procedimentos artísticos do aquarelista e gravurista Constantin Guys para demonstrar o seu discurso, que está muito mais próximo de ser por uma arte da vida moderna do que por uma arte moderna "strictu sensu". O método de composição de Guys é exemplar, mas o fundamento do texto concentra-se muito mais na pedagogia do olhar. É fundamental para o artista saber captar a porção contingente, efêmera da arte — porção essa que foi traduzida no termo modernidade. Se captado corretamente, o contingente transformar-se-á em beleza, será a "estátua antiga" de um moderno passado (BAUDELAIRE, 1988, p. 161).

Guys é definido como um "flâneur" em busca de novidade. Seu ateliê estendia-se ao café, ao bulevar, ao cotidiano e trivial que se passa na vida da grande metrópole. Seus personagens possuíam a gravidade do tempo, "a beleza misteriosa que a vida involuntariamente lhe confere", a atitude, o olhar, o trejeito da multidão" (BAUDELAIRE, 1988, p. 175). À sua observação, nada passava desapercebido — um novo nó de fita, o caimento dos vestidos, uma moda de chapéus —, o essencial à arte era registrado rapidamente pela memória e, posteriormente, gravado no trabalho do pintor. Camuflado na multidão, ele retirava dela os motivos da sua pintura, revelando a relação profunda entre arte, vida e metrópole.

Poder-se-ia, inclusive, traçar duas situações diversas desse registro do contingente. Quando se pensa, por exemplo, na pintura do grupo que seria conhecido na década de 1870 como impressionista, vem-nos à mente o re-

gistro de um momento único, de uma fugacidade tal, que mais se aproxima a uma impressão. Impressão essa que poderia ser o clímax da interpretação de uma cantora, a gradação das tonalidades da paisagem durante o outono ou a cortesia de um cavalheiro a uma dama em algum dos cafés da capital. No entanto, fugidia também eram as últimas imagens da Paris medieval. Entre as décadas de 1850/70, o imperador Napoleão III patrocinou uma grande reforma na capital francesa, que ficou sob os cuidados do barão de Haussmann. A Reforma Haussmann, como ficou conhecida, ocupou-se de redesenhar o traçado da Paris medieval, destruindo-a quase por completo. Em lugar de ruas tortuosas, estreitas e sujas surgiram grandes bulevares, capazes de suportar o tráfego da cidade e dificultar a construção de barricadas. Da mesma maneira, nasciam modernos edifícios que ofereciam serviços como água e esgoto encanados, além de abrigar tipos diferentes de comércio e serviço. Nessa mesma época, o governo incumbiu o fotógrafo Charles Marville de fazer os últimos registros das ruas e edifícios que seriam demolidos e fotografar o processo de construção das novas avenidas e bulevares (figura 4). Ironicamente, parte da modernidade de Paris poderia ser sintetizada na imagem do dândi passeando pelos entulhos da avenida.

Figura 4 – Charles Marville, "Construção da Avenue de l'Opéra" (1858/1878), fotografia, Coleção L. Pitt. Fonte: Leonard PITT, "Promenades dans le Paris Disparu: Un Voyage dans le Temps au Coeur du Paris Historique", Paris, Parigramme, 2002, p. 121.

[illegible]

Apesar de Baudelaire não se referir no seu ensaio, pelo menos não diretamente, a Édouard Manet, a relação entre o texto e o pintor é quase irresistível. Percebe-se em Manet o esforço claro de uma representação moderna, cuja apreensão talvez esteja menos na caracterização da moda do que na construção do seu significado. O ano de publicação do ensaio de Baudelaire coincide, inclusive, com a data de confecção de "Olympia" — quadro que foi exposto no Salão de 1865 e se transformou posteriormente num marco da pintura moderna (figura 9).

Nascido numa família abastada e influente, Manet freqüentou durante seis anos o ateliê de Thomas Couture. Apesar da sua formação tradicional e de buscar reconhecimento dentro dos Salões, o pintor manteve certa distância dos cânones da pintura oficial. Em 1859, ele enviou pela primeira vez uma obra que foi recusada pelo júri — "O Bebedor de Absinto", inspirado num trapeiro que trabalhava na região do Louvre. Ainda assim, no Salão de 1861, Manet ganhou alguma atenção favorável da crítica com uma menção honrosa ao quadro "O Guitarrista" (figura 5), um motivo que atualizava a tradicional figura do artista itinerante e adicionava um certo tom pitoresco da cultura espanhola (KELDER, 1980).

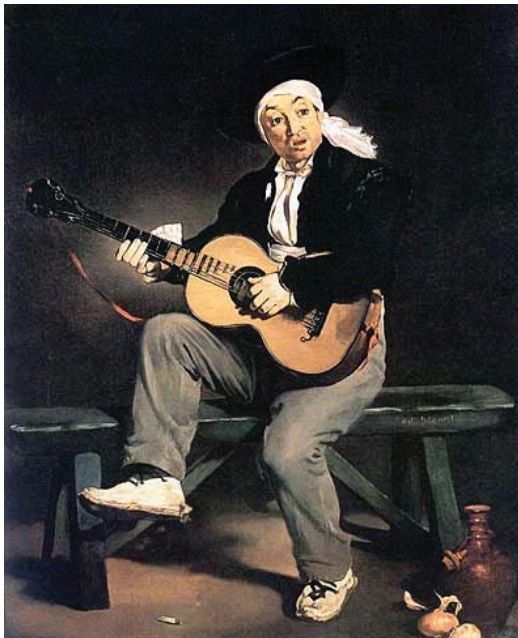



Figura 5 – Édouard Manet, "O Guitarrista" (1860), óleo sobre tela, 146 x 144 cm, Metropolitan Museum of Art, New York. Fonte: KELDER, 1980, p.71.

Chama a atenção em Manet uma espécie de conflito existente entre busca de renovação e reconhecimento profissional. Ele raramente deixava de mandar quadros para a seleção do Salão e ter a aceitação da crítica e do público daquele evento parecia importante. Mas seus quadros não eram pensados para a crítica ou o público em si. Em outras palavras, Manet imprimia em suas obras uma originalidade que ia desde o apuro na técnica de aplicação das massas de tinta até a revisão de composições consagradas. Nesse sentido, seu nome era freqüentemente associado ao de artistas independentes, seus quadros a uma pintura revolucionária, mas, se ele próprio era considerado um revolucionário, ele o era de maneira relutante. Obviamente, não se quer com isso inferir que Manet esteve à parte dos grupos de artistas independentes — o maior vínculo artístico entre pintores como ele, Monet, Degas ou Morisot era justamente a independência em relação ao modelo seguido pela maior parte das obras elogiadas pela crítica —, entretanto, parece claro o seu esforço de não se conformar a um estilo oficial e, ainda assim, ser reconhecido positivamente pela sua diferença. Nesse contexto, duas obras do ano 1863 interessam-nos em particular, "Almoço na Relva" e "Olympia", por representarem tentativas de reunião entre eterno e moderno.

O "Almoço na Relva" (figura 8) foi exposto no ano de 1863, no Salão dos Recusados, e apresentava em grandes dimensões uma jovem mulher nua, sentada na relva e acompanhada por dois homens, também jovens, vestidos com roupas contemporâneas. Ao fundo, via-se uma outra jovem banhando-se, vestida em trajes íntimos. Essa obra é freqüentemente comparada ao quadro de Giorgione exposto no Louvre, "Concerto Campestre" (figura 6), e é muito provável que o pintor, ao pensá-la, tenha se servido dessa referência. Ainda discípulo de Couture, Manet devia freqüentar o museu e copiar autores consagrados como parte das lições de desenho e composição. Kelder acrescenta ainda que os três personagens principais são uma transcrição de um motivo copiado por Marcantonio Raimondi em "O Julgamento de Páris" (figura 7), gravura feita a partir da obra perdida de Rafael (KELDER, 1980).

Figura 6 – Giorgione, "Concerto Campestre" (1505), óleo sobre tela. Fonte: KELDER, 1980, p.73.

Figura 7 – Marcantonio Raimondi, "O Julgamento de Paris" (1520), gravura. Fonte: KELDER, 1980, p.73.

Figura 8 – Édouard Manet, "Almoço na Relva" (1863), óleo sobre tela, 214 x 270 cm, Musée d'Orsay, Paris. Fonte: KELDER, 1980, p.86.

O "Almoço na Relva" aspirava à tradição, mas seus protagonistas estavam muito longe de qualquer idealização clássica. Eram, ao contrário, personagens aparentemente comuns, modelos identificáveis, que escandalizavam devido à sua espontaneidade. A naturalidade inventada da cena não pode, entretanto, ser entendida como uma pura representação de hábitos modernos. Ela possui uma dose de ironia e provocação sobre o que se constituía tradição — o nu despido do mito, o hábito ordinário adquirindo proporções mitológicas.

"Olympia" incorre na mesma provocação e vai além. O quadro, exposto no Salão de 1865, vinha acompanhado de cinco versos de Zacharie Astruc[1] e

1 "Quando, cansada de sonhar, Olympia desperta/ a primavera entra nos braços da branda mensageira negra/ é a escrava, como a noite amorosa/ que faz o dia florescer, delicioso de ver:/a augusta jovem em que a chama queima" (ASTRUC apud CLARK, 2004, p.134).

foi classificado pela crítica como escandaloso, indecente, incompetente[2]. Era um enigma que desafiava o olhar em seu contraste abrupto de tonalidades — o ambiente de alcova, as flores, a negra, o gato, elementos de uma composição recortada, que trazem toda a tensão para a figura estática de Olympia. Manet construiu, sobretudo, um personagem sem "persona", ou seja, ela não é Vênus, ninfa ou cortesã, não caracteriza nada além de si mesma. Olympia e seu sexo são reais — dureza ao invés de lascívia, o tempo e a beleza cristalizados.

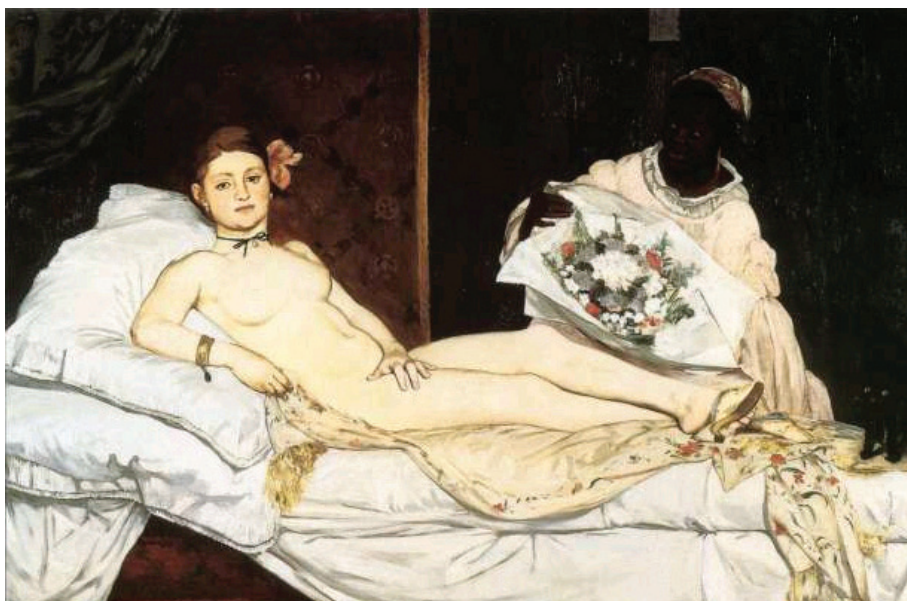



Figura 9 – Édouard Manet, "Olympia" (1863), óleo sobre tela, 150 x 190 cm, Musée d'Orsay, Paris. Fonte: KELDER, 1980, p. 94.

"Almoço na Relva" e "Olympia" são uma espécie de paráfrase da estética baudelaireana enquanto tentativas de resignificação da tradição. No entanto, há outras características em Manet que o relacionam ao pintor da vida moderna de Baudelaire. Segundo Kelder:

> "[Manet era] filho legítimo de Paris, preferia seus parques e jardins às florestas de Fontainnebleau ou aos bancos do Sena [...] manifestava seu deleite com a cidade e seus

---

2 Para uma análise completa da obra e sua repercussão, ver T. J. CLARK, " A Pintura da Vida Moderna", p. 129-209.

> habitantes na cuidadosa escolha de seus temas. Enquanto os impressionistas descobririam mais tarde os bulevares grandes e retos [...] e pintariam amplas vistas panorâmicas, Manet tendia a concentrar-se em figuras e incidentes isolados, representativos da vida moderna: suas pinturas mais eram metáforas auto contidas da modernidade, do que narrativas de acontecimentos" (KELDER, 1980, p. 71)[3].

Suas metáforas decorriam da captura de instantes, que davam presença ao insignificante. Personagens ora absortos, ensimesmados, ora envolvidos em algum diálogo que escapa. Às vezes eles se fundem à ação e transformam o relance em tom e cor. São, sobretudo, apresentações de um olhar em movimento. Um célebre soneto de Baudelaire, "A uma Passante", exemplificaria em parte essa captura através do flanar da modernidade:

> "A rua entorno era um frenético alarido.
> Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
> Uma mulher passou, com a sua mão suntuosa
> Erguendo e sacudindo a barra do vestido.
>
> Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.
> Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia
> No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,
> A doçura que envolve e o prazer que assassina.
>
> Que luz... e a noite após! – Efêmera beldade
> Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
> Não mais hei de te ver se não na eternidade?
> Longe daqui! tarde demais! nunca talvez!
> Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,
> Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!"
>
> (BAUDELAIRE apud BENJAMIN, 1994, p.42, grifo do autor)

No "frenético alarido" da cidade, por um breve momento, a beleza e o amor eram encontrados e consumidos por um olhar. A sutileza do momento esvai-se no ritmo da multidão que segue seu caminho, mas o artista guarda a impressão e registra em poesia ou pintura o que se desmanchou no ar. A cidade dá ao artista-"flâneur" seus personagens sublimes e ordinários, a bela passante e o bebedor de absinto.

---

3 Texto transcrito do inglês (tradução nossa).

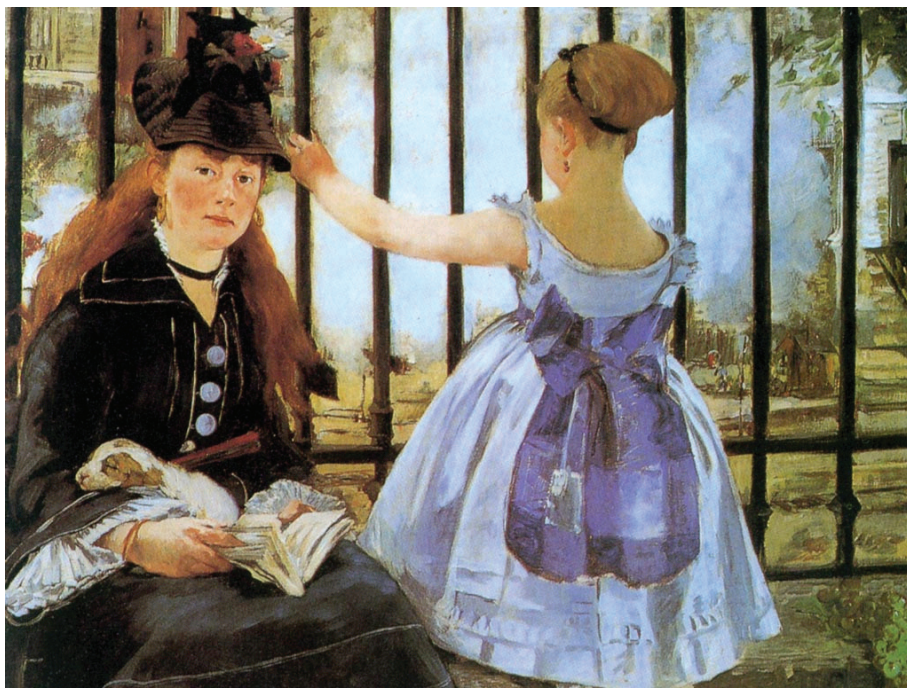



Figura 10 – Édouard Manet, "Gare St. Lazare" (1873), óleo sobre tela, 93 x 112 cm, National Gallery, Washington D.C. Fonte: KELDER, 1980, p.102.

⚜⚜⚜A⚜⚜⚜ a⚜ . A⚜ RR⚜⚜ A

Baudelaire foi um dos primeiros autores a alertar para a modernidade, defendendo-a como um elemento consubstancial à beleza. O escritor chama a atenção para uma nova natureza estética da obra de arte que, guardando o elemento fugidio da modernidade daquele tempo, torna-se tão bela quanto as obras-primas de outras épocas. Ele convida o artista a retirar-se do estúdio e observar as ruas, cafés, bulevares, galerias, a ver os novíssimos personagens que a cidade moderna lhe apresenta, assim como as novas histórias. Nesse sentido, entende-se que Manet foi um dos primeiros a tentar mesclar a vida moderna anunciada pelo escritor aos motivos tradicionais da pintura, muitas vezes subvertendo-os. Guardará o pintor excelentes registros dos costumes, dos hábitos e das feições de sua cidade.

⚜⚜ ⚜ E⚜⚜⚜A

BAUDELAIRE, Charles. **A modernidade de Baudelaire**. Apresentação: Teixeira Coelho. Tradução: Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. 212 p.

BAUMER, Franklin L. **O Pensamento europeu moderno: séculos XIX e XX**. Tradução Maria Manuela Alberty. Rio de Janeiro: Edições 70, 1990. v.2.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Tradução: José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. 271 p. (Obras escolhidas, 3).

BLAKE, Nigel; FRASCINA, Francis. As práticas modernas da arte e da modernidade. In: FRASCINA, F. et al. **Modernidade e modernismo: a pintura francesa no século XIX.** Tradução: Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. p. 50-140. (Arte moderna: prática e debates, 1).

CLARK, T. J. **A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores**. Tradução: José Geraldo Couto. Ed. revisada. São Paulo: Cia das Letras, 2004. 471 p.

FER, Briony. Introdução. In: FRASCINA, F. et al. **Modernidade e modernismo: a pintura francesa no século XIX.** Tradução: Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. p. 3-49. (Arte moderna: prática e debates, 1).

KELDER, Diane. **The great book of French impressionism**. New York: Abbeville Press, 1980. 442 p.

Maria Clara M. S. Bois é graduanda em Arquitetura e Urbanismo pela UFMG.
E-mail: claramsbois@gmail.com

Luis Felipe Kojima Hirano

Este artigo pretende analisar sob uma perspectiva antropológica o aspecto cômico do gênero cinematográfico que ficou conhecido por "chanchada", tendo como base a análise do filme "Carnaval Atlântida", dirigido por José Carlos Burle em 1952. A película permite entrever pistas para análise de três aspectos diversos do cinema brasileiro do período (1940-1950): um debate sobre a identidade nacional; as representações do negro; e a trajetória da Atlântida, empresa cinematográfica que desenvolveu e produziu grande parte das chanchadas. Argumento no decorrer do artigo que a comicidade presente na chanchada, em especial nesse filme, é um aspecto privilegiado para visualizar a complexidade desse gênero cinematográfico que, por muito tempo, foi tido como um "arremedo vulgar" dos musicais norte-americanos.

Palavras-chave: Cinema – Chanchada – Relações raciais – Antropologia – Comicidade

---

1 As reflexões presentes neste artigo, escrito no primeiro semestre de 2007, são frutos de minha pesquisa de iniciação científica — parte do programa PIBIC/CNPq — intitulada "Cinema em Branco e Negro: As Representações das Relações Raciais nos Filmes da Atlântida", desenvolvida entre os anos de 2006 e 2007, sob a orientação de Lilia Moritz Schwarcz, a quem eu agradeço pelas valiosas sugestões à pesquisa. Agradeço também a Tatiana Lotierzo, que discutiu comigo algumas questões expostas neste texto.

Esta imagem[2], exposta no salão central do Espaço Unibanco, na rua Augusta, em São Paulo, SP, é ao mesmo tempo familiar e distante, pelo menos para aqueles que não viveram nos idos de 1940 e 1950. O fotograma em preto-e-branco, com uma dupla de smoking reverenciando o público, alude a uma sala de cinema sofisticada, familiar para quem a freqüenta. Um ambiente muito diverso dos "cinemarkets", onde as imagens expostas, repletas de efeitos especiais, remetem a um cinema espetacular com tonalidades popularescas. Ao mesmo tempo, ao depararmos com este fotograma, sentimos certa distância, pois pouco sabemos a seu respeito.

Em sua época, porém, esta imagem ganhava outros significados. O par, formado pelos atores Grande Otelo e Oscarito, conhecido como a "dupla do barulho", longe de ser reverenciado, ocasionava polêmicas a respeito do cinema brasileiro. Com efeito, esta imagem era símbolo da famigerada chanchada[3], um cinema considerado inapropriado, mal feito, uma espécie de cópia canhestra dos musicais hollywoodianos. O enorme sucesso de público da simpática dupla, contudo, crescia à revelia das críticas. Jornais e revistas da época, como "A Cena Muda" e "Correio da Manhã", censuravam intensamente a chanchada, considerando-a, entre outros qualificativos, "imoral"[4]. As várias séries carnavalescas, entremeadas por enredos que se dedicavam aos personagens malandros, biscateiros, ou pessoas comuns que faziam de tudo para ascender socialmente, eram consideradas pouco educativas para uma população que, para a crítica, deveria conduzir o país ao progresso. Além disso, a precariedade dos cenários, a improvisação das filmagens e as atuações julgadas vulgares agrediam os olhos dos nossos críticos, mais acostumados com o

---

2 Fotograma do filme "A Dupla do Barulho" (1953), de Carlos Manga.

3 Gênero cinematográfico de grande popularidade, a chanchada é um desdobramento do "filmusical", criado pela Cinédia na década de 1930. A partir de fins da década de 1940, são delineadas as principais características da chanchada, que chega ao apogeu na década de 1950. A empresa cinematográfica Atlântida é o maior ícone do gênero, tendo atingido notoriedade por meio das chanchadas (Augusto, 1989).

4 Nesse sentido, é sintomática a crítica de Cavalcanti de Paiva, articulista da revista "A Cena Muda": "O que pode parecer lá fora senão que somos uma raça de malandros, de cabras da peste, que vivemos de capoeiras e rabos d'arraia, que nossa religião é baixo espiritismo e os mitos afro-americanos..." (apud Carvalho, op. cit.).

cuidado técnico do cinema americano e europeu (Augusto, op.cit.; Carvalho, 2005; Meirelles, 2005).

No mesmo período, precisamente nos anos 1950, em São Paulo, um grupo de industriais e artistas que compartilhava de tais críticas resolveu elevar o cinema brasileiro, tentando realizar filmes de alto padrão, com temáticas épicas e folclóricas bem diferentes das chanchadas. É construída da noite para o dia a maior indústria cinematográfica do país: a Vera Cruz. Tamanho era o empreendimento, que o galã da chanchada, Anselmo Duarte, é contratado pelo novo estúdio, com carro e tudo[5] – no Rio, ele ia de casa para o estúdio da Atlântida de ônibus. Já nos primeiros anos, tal empreendimento dá sinais falência (Gomes,1973).

De fato, essa tentativa já havia sido experimentada sem sucesso pela Atlântida. Ainda que com uma proposta diversa e um capital menor que o da Vera Cruz, tal estúdio, em seus primeiros anos na década de 1940, procurou realizar enredos populares com claro teor social, buscando uma alternativa aos musicais carnavalescos produzidos pela Cinédia[6]. Todavia, a inexperiência de seus fundadores e os primeiros fracassos de bilheteria contribuíram para que esse estúdio voltasse a atenção aos filmusicais, com o intuito de primeiro consolidar-se como empresa para, posteriormente, empreender projetos mais ambiciosos. A guinada de rumo, porém, não teve volta. Os musicais carnavalescos da Atlântida, além de fazer sucesso, entraram em pleno desenvolvimento, especialmente pelas mãos de Watson Macedo, que criou uma linguagem própria em seus musicais, transformando-os naquilo que seria denominado de chanchada. Ao lado do sucesso, os incentivos ao cinema brasileiro foram ampliados pelo governo Dutra (1945-1951), que instituiu a obrigatoriedade de exibição de um longa-metragem nacional a cada quatro meses. Esses fatores contribuíram para que Luiz Severiano Ribeiro, detentor da maior cadeia de salas de exibição no Brasil, comprasse grande parte das ações da Atlântida com intuito de lucrar com a produção de filmes, que pareciam dar frutos com o sucesso da chanchada e com as leis de incentivos ao cinema (Ramos e Miranda, 2004).

A entrada de Severiano Ribeiro na direção do estúdio não foi nem um pouco tranqüila. Sua idéia era clara: direcionar a produção da Atlântida

---

5 Comentários do próprio ator no documentário "Noventa Anos de Cinema Brasileiro" (Salem, 1988).

6 É emblemática a posição de Moacyr Fenelon, um dos fundadores da Atlântida, que considerava os musicais carnavalescos um empecilho para o desenvolvimento do cinema brasileiro: "Com lero-lero e maionese, o cinema, seja onde for, não poderá contar com verdadeiros colaboradores" (apud Augusto, op. cit. p. 103).

exclusivamente para as chanchadas, que tinham baixo custo e alta lucratividade. Moacyr Fenelon, que desde o início da fundação da empresa apostava nos gêneros sérios, sai e retorna à Cinédia. José Carlos Burle e Alinor de Azevedo, no entanto, continuam como vozes dissonantes na empresa. Ambos, mesmo com a centralização de Severiano Ribeiro, ainda vêem a possibilidade de fazer musicais carnavalescos com tonalidades sociais. Entre esses musicais, o mais emblemático é "Carnaval Atlântida" (Burle, 1952), por retratar com perspicácia o contexto cinematográfico da época, fazendo uma sátira da polêmica entre uma produção erudita e o gosto popular, além de colaborar para um acerto de contas entre Burle, Azevedo e a empresa que ajudaram a fundar. Vejamos no próximo tópico, com mais detalhes, como se desenrola o filme.

[illegible]

O filme "Carnaval Atlântida" retrata bem a polêmica do período, narrando o descompasso entre o dono da Acrópole Filmes, Cecílio B. De Milho (Renato Restier), que almeja realizar uma película solene e grandiosa sobre Helena de Tróia, enquanto o resto do estúdio prefere um musical carnavalesco. Logo nas primeiras imagens do filme, vemos a sua rejeição à proposta de Pico (Colé) e Nico (Grande Otelo), que ao invés de escreverem um roteiro sobre a heroína grega, fizeram uma chanchada sobre Helena, não a de Tróia, mas a porta-estandarte do Morro da Formiga. Indignado, De Milho rebaixa os dois para o serviço de limpeza e pede que Augusto (Cyll Farney), consultor técnico do filme, procure o professor Xenofontes (Oscarito), especialista em filosofia grega, para ajudá-los.

Surpreso com o convite, o professor, como os intelectuais e críticos da época, reluta em participar dessa empreitada, considerando o cinema brasileiro indigno de sua contribuição. Todavia, ele aceita a proposta em troca de um gordo salário. No decorrer da trama, o projeto de filmar Helena de Tróia vai ruindo: Pico e Nico, ao invés de faxinarem o estúdio, ensaiam números carnavalescos. Xenofontes, seduzido por Lolita (Maria Antonieta Pons), uma cubana "caliente"[7],

7 Essa personagem é interpretada por Maria Antonieta Pons, atriz e rumbeira de grande sucesso em Cuba. Nos créditos de "Carnaval Atlântida", ela ganha destaque como participação especial. Convém lembrar que a chanchada não foi um fenômeno específico do Brasil, pois diversos países da América Latina aderiram ao gênero. A participação da cubana e os números rumbeiros renderam sucesso ao filme em Cuba e no México.

vai aos poucos deixando a sua sisudez de lado, para ser levado pelo ritmo do samba e do mambo. No final do filme, Regina (Eliana), filha de Cecílio B. De Milho, em conjunto com o professor, Lolita e Augusto, convencem o dono do estúdio a fazer um musical carnavalesco. Afinal, além deles não terem condições de realizar o épico, "o povo quer cantar, bailar e se divertir", afirmam.

Penso que esse filme não só ilustra a polêmica do período, como "carnavaliza" a própria discussão, ao satirizar a incapacidade da produção nacional de se igualar ao gênero épico hollywoodiano. "Carnaval Atlântida", assim, inverte os valores: o modelo desejado pelos críticos é debochado, enquanto a "imoral" chanchada é valorizada. Tal inversão também promove, nas entrelinhas, a reflexão sobre uma certa brasilidade do cinema nacional, buscando determinados elementos da cultura negra como o samba, o frevo e o balançado "caliente" dos trópicos como símbolos diferenciados e originais para a construção de uma identidade nacional em nosso cinema. Veremos, porém, no decorrer da análise, que essa carnavalização ocorre de forma ambígua, num mecanismo que ora satiriza em favor de certa cultura brasileira, ora afirma o modelo hegemônico.

[illegible]

Como o próprio termo sugere, carnavalização provém justamente de carnaval. É nessa festa, segundo Robert Stam (1992) e João Luiz Vieira (1995)[8], que podemos ter uma visão privilegiada da sociedade. De acordo com eles, a inversão da estrutura social, valorizando aquilo que é vulgar, grotesco e desvairado, é uma forma crítica e até mesmo subversiva para expressar os constrangimentos estruturais do dia-a-dia. Na literatura e no cinema, a carnavalização opera uma valorização dos símbolos marginalizados, com o objetivo de crítica social. As formas gramaticais da língua, ou do cinema, por vezes, são invertidas e subvertidas para provocar questionamentos sobre a própria arte e a sociedade. De acordo com Vieira, o

---

8 Esses autores buscam esse conceito na obra "A Cultura Popular na Idade Média e Renascimento: O Contexto de François Rabelais", de Mikhail Bakhtin (1999). Contudo, até onde pude compreender, o caráter ambivalente do carnaval, que é fundante para Bakhtin, não é evidenciado nas análises desses autores sobre a chanchada.

aspecto crítico da chanchada reside em sua vulgarização carnavalizada. Nesse sentido, as paródias, recorrentes nesse gênero cinematográfico, não são meras imitações alienadas, mas se tornam críticas ao incorporar os elementos carnavalescos à narrativa.

Apesar de esses autores tecerem uma interessante análise sobre a chanchada, penso, contudo, que eles iluminam uma certa crítica presente em "Carnaval Atlântida"[9], obscurecendo o caráter polissêmico da obra. Outro aspecto a considerar é que tais autores não se detêm numa análise da linguagem cinematográfica, perdendo de vista as inter-relações entre a gramática hollywoodiana e a chanchada, que contribuem para a polissemia das produções brasileiras. Stam, por exemplo, reforça algumas dicotomias presentes no filme, resumindo a produção a um confronto entre "Europe and third world, Hollywood and chanchada, US and Brazil, epic and musical, palace and favela, high culture and popular culture — consistently showing sympathy for the latter rather than the former term" (2004, p. 99).

Tentarei percorrer um outro caminho, buscando as ambigüidades do carnaval como um ritual que simultaneamente inverte os papéis e repõe os mesmos na hierarquia cotidiana (Da Matta, 1978), para além da simples contraposição. De forma semelhante, podemos pensar que a "profundidade e a força" da paródia carnavalesca residem em sua ambivalência, como notou Bakhtin: "alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente" (op. cit. p. 10). Ao transpor para racionalidade cinematográfica as concepções de Da Matta e do filósofo russo, pensando nas inversões entre chanchada e paradigma hollywoodiano, compreendo que é justamente nesse ir e vir de conversões e reconversões que encontraremos algo singular no cinema brasileiro. Partamos então para a análise do filme.

Em "Carnaval Atlântida", vemos diversos elementos satíricos: o personagem Cecílio B. De Milho é uma clara paródia do cineasta americano Cecil B. De Mille, diretor de vários épicos, entre eles "Samson & Delilah" (1949). No filme, Cecílio é um personagem estereotipado, típico burguês, que usa robe e fuma charutos. Mas, no fim das contas, é enganado por Pico e Nico. Regina e Lolita o procuram sempre quando precisam de dinheiro e até a sua pretensa cultura erudita é obtusa. Quando relata suas idéias de realizar uma grandiosa Helena de Tróia, com jacarés e leões, temperadas com cenas de faroeste, o professor Xenofontes estranha: "Mas tudo isso na Grécia?".

---

9 Sérgio Augusto (op. cit.) segue a mesma linha desses autores. Carvalho (op.cit.) aponta certas ambigüidades sobre questão racial no filme, mas não as analisa mais detidamente.

Do mesmo modo, o professor não deixa de ser uma ilustração jocosa dos intelectuais que vivem em meio aos livros, longe da realidade que os circunda. No filme, Lolita insiste diversas vezes para ele esquecer o passado e voltar os olhos para os ritmos "calientes" do povo. Graças a ela, Xenofontes deixa sua circunspeção de lado para fazer um filme sobre o presente que, nessa trama, só poderia ser carnavalesco. A bela deusa grega também não escapou do deboche de todo o elenco, tendo sido interpretada por Oscarito que, longe de ser uma bela diva, tampouco era galã.

Em todas essas sátiras, vemos que os papéis se invertem: o conceituado cineasta americano ganha características tolas e o professor de filosofia é transformado em atriz na encenação da epopéia grega. Como nas fanfarras carnavalescas, no filme homens se vestem de mulheres, o popular se sobrepõe ao culto e o esculacho, ao solene (Augusto, op. cit.).

Devaneios e fantasias também são características das narrativas carnavalizadas. Em "Carnaval Atlântida", os diversos números musicais muitas vezes entram na trama por meio das imaginações das personagens. Pico e Nico projetam uma Helena de Tróia "mais animada e chacoalhada". Regina se vê em uma fantasia a la Carmen Miranda, cantando e bailando a canção "No Tabuleiro da Baiana". O farsante Conde de Verduras (José Lewgoy), que faz de tudo para atuar no épico, sonha estar numa limusine, como o verdadeiro galã da noite. Essas imaginações fazem jus ao duplo sentido do termo fantasia, referindo-se tanto ao vestuário utilizado no carnaval quanto às ilusões e imaginações da realidade. No filme, assim como no carnaval, as fantasias das personagens fazem uma "síntese entre o fantasiado, os papéis que representa e os que gostaria de representar" (Da Matta, op. cit. p.61).

É interessante notar ainda que esses números musicais estão repletos de elementos de uma certa cultura negra, ao mesmo tempo em que transparecem um determinado ideal de branqueamento. Desde o início das filmagens no Brasil, os negros estiveram, sobretudo, nas bordas das telas, ou em papéis secundários com claro teor pejorativo (Carvalho, 2003). É a partir, porém, justamente, das comédias carnavalescas, que o negro ganhará uma representação de maior peso, notadamente com Grande Otelo e nas filmagens das escolas de samba. Tal presença não está restrita somente à adoção de atores negros e mulatos para papéis centrais. Os sambas, as letras das músicas, o vestuário, o cenário, entre outros elementos, são claras alusões a uma determinada cultura negra. Além dos exemplos indicarem um conflito racial latente, é possível perceber neles uma certa valorização do carnaval, do samba, da morena, entre outros elementos, que nesse período estão sendo forjados como símbolos diferenciados e originais; suficientes para a construção de uma identidade nacional. Vale lembrar

os influxos da década de 1930, com a valorização da cultura mestiça em obras como "Casa Grande & Senzala", de Gilberto Freyre (1994 [1933]), a legalização dos cultos afro-brasileiros e o sucesso de Carmen Miranda em Hollywood. A cultura brasileira entrava como produto de exportação e a "suposta" "democracia racial" brasileira era considerada exemplo para as sociedades modernas, que ainda sofriam as mazelas do racismo (Schwarcz, 1998; Stam, 1997).

Ainda que, em uma primeira análise, a adoção desses elementos possa soar estereotipada, colocando o negro como dado folclórico, ou um dos símbolos da identidade brasileira — como analisam David Neves (1968) e João Carlos Rodrigues (2001) —, penso que a questão racial em "Carnaval Atlântida" é mais complexa. Assim como o filme, certos elementos da cultura negra se inserem dentro da carnavalização. Ou seja, os papéis se invertem: Pico e Nico, um mulato, outro negro, ambos do morro, ganham proeminência e são valorizados na narrativa. No começo do filme, o argumento carnavalesco deles é reprovado. Jogados às traças como faxineiros do estúdio, eles se vestem de detetives, ciganos e médicos, fazendo de tudo para se darem bem. Aos trancos e barrancos, com uma malandragem sem maldade, eles terminam felizes, dançando com Cecílio a chanchada que tanto sonharam. Vemos, assim, que a trama do filme joga muitas vezes a favor desses personagens, criando uma "relação-afetiva" ou uma "identificação-projeção" com o espectador. Esse processo, como analisou Morin (1997), possibilita que o público se identifique tanto com o semelhante, quanto com aquilo que de início é estranho.

Nos exemplos acima, percebemos que a trama, as personagens, certos elementos da cultura negra, até mesmo o cinema brasileiro, entre outros aspectos considerados populares em "Carnaval Atlântida", se embalam no samba, ganhando proeminência. As imagens consideradas dignas para o cinema brasileiro, em contraposição, são esculachadas pelo filme. Dessa forma, é com essas sátiras e inversões de papéis que o filme expressa uma certa crítica, carnavalizando assim a polêmica que a chanchada causava no cinema brasileiro.

[illegible]

A inversão de papéis no carnaval tem hora para acabar. Do mesmo modo, em "Carnaval Atlântida" a sátira tem suas limitações. Como pontua Da Matta, a suspensão dos papéis, neutralizando as clivagens sociais no carnaval, serve "precisamente para reforçar e compensar, num outro plano, o particularismo, a hierarquia e a desigualdade do mundo na vida diária brasileira" (op. cit. p.65). A carnavalização no filme, ao mesmo tempo em que cumpre o papel de crítica,

satirizando a polêmica da época entre culto e popular, em outro plano confirma ou até mesmo fortalece um certo modelo hollywoodiano. As paródias nas chanchadas, de acordo com Jean-Claude Bernadet, funcionam num jogo contraditório, que simultaneamente afirma e degrada o modelo. Para que a paródia ganhe efeito, diz ele:

> "É necessário que o modelo continue o modelo. Num jogo contraditório, ela ao mesmo tempo confirma o modelo enquanto tal e o degrada. A paródia é inclusive a confissão de que, no momento, não se consegue substituir um modelo por outro. [...] Paródia apresenta então uma imagem do subdesenvolvimento conveniente para o modelo opressor, pois para este, é satisfatório que o subdesenvolvimento se veja como ridículo, grotesco, covarde" (1978, p.81).

Em "Carnaval Atlântida", a paródia também pode ser lida dessa maneira: ao mesmo tempo em que satiriza, confirma um certo modelo. Vale lembrar que a piada com o diretor americano De Mille é eficaz, pois ele era muito conhecido na época, causando risadas entre espectadores que logo identificavam a piada (Augusto, op. cit.). Além disso, a opção pela chanchada só é aceita por De Milho com a condição de que o filme sobre Helena de Tróia fosse realizado depois, visto que, no momento, o estúdio não tinha condições de realizá-lo. O projeto grandioso é postergado para um futuro melhor, a escolha é fazer um musical carnavalesco. Nessa perspectiva, vemos uma clara confissão de que não se consegue filmar tal qual o desejado. A alternativa é o deboche, ou "rir, quando devia chorar", como gaguejava José do Patrocínio muitos anos antes (apud Saliba, 1998, p. 300).

Esse jogo contraditório também se expressa na própria linguagem escolhida para fazer a crítica. Utilizando a mesma linguagem do cinema clássico americano, "Carnaval Atlântida", em termos formais, não subverte o modelo. Nos diálogos, usa campo e contracampo; nas montagens, continuidades de eixo; e nas encenações cômicas, closes. Essa linguagem, tão usual nos musicais americanos, serve de fôrma para a inserção de elementos referentes a certa noção de brasilidade: no lugar do jazz, um samba; ao invés do sapateado, uma gafieira. Ao que parece, essas semelhanças são notáveis quando se compara os números musicais de "Carnaval Atlântida" com, por exemplo, os de "Broadway Rhythm", de 1944, e o duo "The Nicholas Brothers", no filme "Stormy Weather", de 1943.

Os atores negros e a cultura "mestiça", nessas imagens, parecem ocupar, tanto na Broadway quanto na chanchada lugares, de certa maneira, semelhantes. No que se refere à questão racial, convém citar ainda que, em "Carnaval

Atlântida", se Pico e Nico ganham proeminência na narrativa, o filme termina com um close nos casais brancos: de um lado, Oscarito e Lolita, do outro, Augusto e Regina. Tal como no carnaval, no fim, a dupla do morro deixa o centro da avenida.

[illegible]

Seria simplista, porém, concluir que a carnavalização realizada na chanchada, no fim, só fortalece o modelo. De fato, "Carnaval Atlântida" não se encontra em uma única posição de análise. Nem tanto para céu, como interpretam Stam (op. cit.) e Vieira (op. cit.), que exaltam somente as contraposições no filme, nem tanto à terra, como a análise de Jean-Claude Bernardet, que, no fim, reconhece sobretudo o fortalecimento da paródia ao modelo. Como pontua Da Matta, no carnaval:

> "Não há dúvidas de que temos [...] mecanismo de compensação, mas também não existe dúvida de que o mundo da malandragem e do carnaval é rico em potencialidades e inovações. Ele não está numa posição única, inteiramente definida. Não é nem uma função exclusiva da ordem, nem parte das forças da mudança e da igualdade como princípio de justiça social. Está no meio termo, e provavelmente serve aos dois lados. Mas será certamente nesse mundo que a criatividade popular se exerce plenamente" (op. cit. p. 173).

É justamente nesse jogo ambíguo, de ir e vir entre a sátira e a confirmação do paradigma, que podemos encontrar "novos significados contextuais, bem como verificar sua relação com a situação social, política, econômica e intelectual vivenciada pelo país. Melhor, portanto, é pensá-las como 'produto e produção'" (Schwarcz, 2004, p. 242)[10]. Embora esteja clara a perspectiva de subdesenvolvimento pela qual Bernardet compreende a paródia na chanchada — constituindo uma análise, que de certo modo, dialoga com produto e produção —, talvez seja interessante pensar em outros significados que afloram dos

10 A autora tece esse argumento, questionando a idéia de que a adoção das teses raciais pelos cientistas e instituições entre o período de 1870-1930 no Brasil seria "mero reflexo, uma cópia desautorizada" (idem, ibidem). O mais interessante, segundo ela, é "indagar sobre seus novos significados contextuais". Penso que podemos argumentar o mesmo em torno da adoção do modelo narrativo hollywoodiano, em especial sobre a chanchada.

filmes. Para isso, tomo por base alguns autores que estudaram a cultura popular em diferentes contextos.

No caso da chanchada, parafraseando Bakhtin, o desafio talvez seja pensar como a comicidade ambivalente da paródia "expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem". Para compreender esse universo e as risadas que dele eclodem, é imprescindível indagar "qual é a sua importância: o que está transmitido com a sua ocorrência e através de sua agência, seja ela um ridículo ou um desafio, uma ironia ou uma zanga, um deboche ou orgulho", como explicou Geertz em sua "descrição densa" (1989, p. 8). Em outras palavras, é necessário compreender todo um contexto social para que a piada faça sentido.

Talvez mais do que desvendar somente a conjuntura do evento, é necessário procurar as "cosmologias quase que estruturais" que influenciam a comicidade, como propôs Darnton ao refletir sobre o episódio do "grande massacre dos gatos" (cf. Schwarcz, 1994). De imediato, esse episódio poderia ser lido como mera expressão da luta de classes entre os operários e o dono de uma tipografia, cuja esposa tratava melhor seus gatos do que os empregados. Todavia, tal explicação não dava conta da comicidade com que os operários teriam entendido o massacre — que nos dias atuais, longe de ser engraçado, causaria protestos e indignação. Influenciado pela antropologia, que encontra por meio do estranhamento as melhores "vias de acesso, numa tentativa de penetrar em uma cultura estranha", Darnton percebeu que, quando "não se está entendendo alguma coisa — uma piada, um provérbio, uma cerimônia — particularmente significativa para os nativos, existe a possibilidade de descobrir onde captar um sistema estranho de significação, a fim de decifrá-lo" (2001, p. 106). Seguindo essa intuição, questionando o porquê das risadas com os gatos e os significados cosmológicos a que tal animal alude, Darnton conclui que os operários:

> "jogaram com ambigüidades, usando símbolos que esconderiam seu pleno significado mas, ao mesmo tempo, deixando entrevê-lo o suficiente para fazer de tolo o burguês, sem lhe dar um pretexto para demiti-los. Torciam-lhe o nariz e impediam-no de protestar. Realizar uma façanha dessas exigiu grande destreza. Mostrou que os operários podiam manipular os símbolos em sua linguagem própria, com a mesma eficácia dos poetas [...]" (2001, p. 135).

É nessa destreza em manipular os símbolos, tornando-os suficientemente ambíguos, que os operários podiam se dar ao luxo de rir do burguês, sem que

ele pudesse fazer qualquer retaliação. Essa análise do massacre dos gatos nos dá boas pistas para, quiçá, compreender a riqueza e o esmero na construção da comicidade popular expressa nas chanchadas.

Nesse aspecto, podemos pensar "Carnaval Atlântida" como uma metáfora da própria trajetória do estúdio fundado por Burle e seus companheiros, dentro do contexto cinematográfico da época. De início, bem que se tentou construir um estúdio de cinema que produzisse conforme os padrões "sérios" e admirados dos nossos vizinhos do norte — claro que sempre atentando para construir certa identidade mestiça que nos singularizasse. Algumas tentativas diferentes foram bem sucedidas, como "Moleque Tião"[11] (Burle, 1943); outras, nem tanto. A adoção do modelo hollywoodiano, no contexto brasileiro, colocava constrangimentos de diversas ordens, desde aspectos econômicos, sociais, culturais e até políticos. Toda tentativa nessa direção tornava-se sem sentido, criar um cinema brasileiro tal qual o imaginado parecia uma empreitada impossível. O jeito foi apelar para a paródia e a comicidade, que, desde o início dos musicais da Cinédia, causava risadas entre os espectadores.

A paródia e a comicidade foram maneiras originais de amalgamar significados sobre esses projetos iniciais, que quando colocados em prática não perduravam e até se alteravam. Talvez "Carnaval Atlântida" tenha sido a forma de acertar as contas com o malogro do plano inicial com que tanto sonharam Burle, Alinor e companhia. Projeto que também não iria prosperar na Vera Cruz. Ora, a comicidade — e a paródia — não eram apenas meios de expressão num âmbito cinematográfico: diziam respeito a todo um contexto social, político e econômico vivenciado pelos brasileiros desde o advento da República, ultrapassando o Estado Novo, como pontua Saliba (op. cit.).

A comicidade, nesse sentido, foi uma possibilidade de vida dos brasileiros, de ir e vir entre a esfera pública e a privada, numa sociedade que adotava a constituição liberal, mas era marcadamente hierarquizada: "oligárquica, coronelista, nepotista e, acima de tudo, excludente" (idem, p. 305). Essa realidade referia-se à própria vivência dos espectadores da chanchada, mas também aos próprios cineastas brasileiros, em específico os da Atlântida, que lutavam pela sobrevivência do estúdio. O humor paródico, que tão bem se adaptou ao Brasil, seria originário "desse processo psicológico de inversão e sobreposição de dimensões espaço-temporais, dessa rigidez quase mecânica dos nossos sentidos e da nossa inteligência, pela qual 'continuamos a ver o que não mais está à vista, ouvir o que já não soa,

---

11 Primeiro filme da Atlântida que fez grande sucesso, cujo enredo baseava-se na biografia de Grande Otelo.

dizer o que não convém, adaptar-nos a certa situação passada e imaginária quando deveríamos ajustar à realidade atual'", de acordo com Bergson (apud Saliba, op. cit. p. 306). Talvez tenha sido esse o caminho percorrido pela Atlântida, que acabou por perceber que o cômico e a chanchada eram uma possibilidade estilística e existencial de realizar um cinema brasileiro — que dizia tanto à situação cinematográfica no Brasil, quanto ao público dos cinemas, num deslocamento cotidiano dos sentidos em que rir acabava sendo "a fórmula brasileira para manter a esperança e afugentar a morte" (Saliba, op. cit. p. 365).

Seria essa possibilidade "mais uma revelação daquela nossa 'incapacidade criativa em copiar?'" (idem, p. 307), conforme definida por Paulo Emílio? Penso que sim, em alguns aspectos, não tanto em termos de capacidade ou incapacidade criativa, como expressão "do não ser e ser outro" (Gomes, op. cit.). Como explicou Roberto Schwarz, pensar em termos de competência e incompetência, que "opõe o nacional ao estrangeiro e o original ao imitado", é irreal: "não permitem ver a parte do estrangeiro no próprio, a parte do imitado no original, e também a parte original no imitado" (2002, p. 48). Nesse sentido, parafraseando Lilia Schwarcz, "o desafio é pensar na originalidade da cópia e na elasticidade" do modelo cinematográfico americano, "aplicado em contextos díspares" (op. cit. p. 243). Como vimos, a questão racial nesse processo de ir e vir é um esquema sempre acionado como forma de singularizar o nosso cinema frente ao modelo hegemônico.

Penso, portanto, que a análise do filme "Carnaval Atlântida", além de ser uma metáfora da trajetória da Atlântida, também nos abre diversas pistas na compreensão tanto da produção cinematográfica daquele período, quanto em sua recepção dentro do contexto em que se insere e, além do mais, atenta para as maneiras como a cultura não apenas reflete como também cria representações, valores e conceitos.

AUGUSTO, Sérgio. **Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK.** São Paulo: Companhia das Letras,1989.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura popular na Idade Média e renascimento: o contexto de François Rabelais.** Brasília: UNB, 1987.

BERNARDET, Jean Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Paz e Terra, 1978.

CARVALHO, Noel dos Santos. O negro no cinema brasileiro: o período silencioso. **Plural – Revista de pós-graduação em sociologia**, São Paulo, FFLCH/USP, 2003.

_____. **Cinema e representação racial: o cinema negro de Zózimo Bulbul.** Tese (Doutorado) – FFLCH/USP, São Paulo, 2005.

DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1978.

DARNTON, Robert. **O grande massacre dos gatos.** Rio de Janeiro: Graal, 2001.

FREYRE, Gilberto. **Casa grande & senzala.** Rio de Janeiro: Record, 1994.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas.** Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento.** São Paulo: Paz e Terra, 1973.

MEIRELLES, William Reis. **Paródia e chanchada: imagens do Brasil na cultura das classes populares.** Londrina: Eduel, 2005.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário.** Lisboa: Relógio d'Água, 1997.

NEVES, David. O cinema de assunto e autor negros no Brasil. **Cadernos brasileiros**, [S.l.], ano 10, n. 47, p.75-81, 1968.

NULL, Cary. **Black Hollywood: the black performer in motion pictures.** New York: Carol Publishing Group, 1975.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (org). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Senac, 2004.

RODRIGUES, João Carlos. **O negro brasileiro e o cinema.** São Paulo: Pallas, 2001.

SALIBA, Elias Tomé. A dimensão cômica da vida privada na república. In: SEVCENKO, Nicolau (org). **História da vida privada: república da belle époque à era do rádio**. São Paulo: Cia das Letras, 1998. v. 3.

SCHVARZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e imagens do Brasil**. São Paulo: Ed. Unesp, 2004.

SCHWARCZ, Lilia K. Moritz. Entre amigas: relações de boa vizinhança. In: **Revista USP: dossiê nova história**, São Paulo:USP, 1994.

_____. Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade. In: _____. **História da Vida Privada IV.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930.** São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?** São Paulo: Cia das Letras, 2002.

STAM, Robert. **Reflexivity in film and literature: from Don Quixote to Jean-Luc Godard.** New York: Columbia University Press, 1992.

_____. **Tropical multiculturalism: a comparative history of race in Brazilian cinema and culture.** Los Angeles: Duke University Press, 2004.

VIEIRA, João Luiz. From high noon to jaws: carnival and parody in Brazilian cinema. In: STAM, Robert; JOHNSON, Randal. **Brazilian cinema**. New York: Columbia University Press, 1995. p.256-269.

R A

"Carnaval Atlântida"
Atlântida, Brasil, 1952, 95 min
Direção e roteiro: José Carlos Burle
Elenco: Oscarito, Grande Otelo, Eliana, Cyll Farney, Colé, José Lewgoy, Maria Antonieta Pons

"Favella dos meus amores" (Humberto Mauro, 1935)
"Stormy Weather" (Andrew L. Stone, 1943)
"Broadway rhythm" (Roy del Ruth, 1944)
"A dupla do barulho" (Carlos Manga, 1953)
"Samson & Delilah" (Cecil B. De Mille, 1949)
"Moleque Tião" (José Carlos Burle, 1943)
"Noventa anos de cinema brasileiro" (Helena Salem, 1988)

Luis Felipe Kojima Hirano é graduando em Ciências Sociais pela USP.
E-mail: poneis27@uol.com.br

Claudia Lima Pereira

Resumo

Este trabalho tem como objetivo analisar a comunicação intercultural por meio do audiovisual. Foi na exibição do vídeo "Cheiro de Pequi" no Centro Cultural São Paulo que surgiu a idéia de estudar a recepção desse vídeo nos diferentes públicos da cidade de São Paulo. Dentre eles, estão os espectadores do Centro Cultural São Paulo, da Cinemateca Brasileira, da Faculdade Teológica Batista de São Paulo, do Colégio Hugo Sarmento e da sala de aula da disciplina Antropologia e Audiovisual: Comunicação e Narrativa, do programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da USP. Para tal proposta, julguei necessário discutir a classificação do gênero do vídeo (etnográfico, ficção ou documentário) para, posteriormente, verificar que tipo de comunicação o vídeo estabelece com os espectadores.

Palavras-chave: Antropologia visual – Antropologia compartilhada – Comunicação intercultural – Recepção – Kuikuros

Durante a exibição do vídeo "Imbé Gikegü, Cheiro de Pequi" no Colégio Hugo Sarmento, os alunos não paravam quietos, cheguei a pensar que eles não estavam prestando atenção no vídeo. Mas encerrada a exibição eu perguntei: "Quem aqui já comeu pequi?". Apenas um aluno respondeu afirmativamente. Para meu espanto, imediatamente após a resposta vieram os risos dos colegas. Foi quando percebi que aqueles espectadores não estavam completamente desatentos ao vídeo.

⚜⚜ RE⚜⚜ ⚜R⚜⚜⚜⚜⚜3

O vídeo "Cheiro de Pequi", produzido pelo Projeto Vídeo nas Aldeias, tem como realizadores dois índios kuikuros, Takuma e Marica Kuikuro, da aldeia de Ipatsé, Parque indígena do Xingu, MT.

Segundo Bruna Franchetto (2004), os kuikuros são hoje o povo com maior população no Alto Xingu. Seu território tradicional é a região oriental da bacia hidrográfica dos formadores do rio Xingu (Culuene, Buriti e Curisevo). Habitam três aldeias (Ipatsé, Ahukugi e Yawalapiti), sendo a aldeia de Ipatsé a maior delas, onde vivem mais de trezentas pessoas. Segundo Massimo Canevacci (2001), a constituição do grande parque do Xingu em 1961, que enfatiza o cruzamento de valores éticos, pesquisas etnográficas, produção visual e projeto ecológico, foi um mérito dos irmãos Villas-Boas (Orlando, Cláudio e Leonardo). Já para a geógrafa Maria Lucia Pires Menezes (2000), o parque indígena do Xingu é o que se pode chamar de "tema quente" para investigação, uma realidade em efervescência que, longe de ser hoje o mero produto de imposição sobre os índios, foi por eles retomada, reconstruída, reinventada, matéria para outras e outras investigações.

O projeto Vídeo nas Aldeias, por sua vez, surge em 1987 no Centro de Trabalho Indigenista (CTI), uma organização não-governamental criada em 1979. Segundo Dominique Gallois e Vincent Carelli, no texto publicado em 1995, "Vídeo e Diálogo Cultural – Experiência do Projeto Vídeo nas Aldeias", o programa implementou uma rede de videotecas e centros de produção de vídeos em doze aldeias, porém, entre os povos indígenas destacados no texto não consta o povo kuikuro da aldeia de Ipatsé. Acredito que os dados precisam ser atualizados[1].

---

1 Esses dados são referentes à primeira fase do Projeto Vídeo nas Aldeias, quando ainda contava com a participação da antropóloga Dominique Gallois.

Conforme informações contidas no site do Projeto Vídeo nas Aldeias, atualmente existem sete vertentes dos documentários[2] produzidos pela equipe de formadores e realizadores indígenas. São eles: "vídeo nas aldeias", processos de apropriação e uso do vídeo por diferentes comunidades; "encontros", encontros e intercâmbio entre povos que se conheceram através do vídeo; "rituais", uma maneira de abordar rituais e tradições culturais com cumplicidade dos índios; "realizadores indígenas", documentários realizados no decorrer das oficinas de capacitação; "programa de índio", uma série de quatro programas para televisão educativa onde, além de personagens, os índios são co-realizadores e apresentadores; "conflitos amazônicos", conflito na Amazônia e experiência do desenvolvimento sustentável em áreas indígenas; e "índios no Brasil", uma série de vídeos realizados para a TV Escola, do Ministério da Educação, que traça um panorama da realidade indígena para estudantes do ensino fundamental.

O vídeo "Imbé Gikegü, Cheiro de Pequi", que me propus analisar, se encontra na vertente dos documentários dos "realizadores indígenas", embora a edição das imagens tenha sido feita por Vincent Carelli, coordenador do projeto Vídeo nas Aldeias, e Leonardo Lett, e não pelos próprios nativos. Entendido isso, passemos à discussão.

A década de 1960 pode ser considerada um marco para a história do filme etnográfico. Tanto o filme quanto a etnografia nasceram no século 19 e alcançaram a maturidade nos anos 1920, porém até os anos 1960 não haviam iniciado uma colaboração sistemática. Nessa mesma década surgem, também, os equipamentos portáteis com som sincrônico, criando uma nova dimensão da realidade.

Em 1966, Sol Worth, um professor de comunicação, John Adair, um antropólogo, e Richard Chalfen, um assistente, conduziram uma experiência na qual os índios navajos faziam filmes sobre sua própria cultura. Eles supunham que a estrutura da língua, em certo sentido, reflete ou molda a visão de mundo de quem fala aquela língua. O filme, por sua vez, sendo um meio de expressão, seria análogo à língua. O método Worth e Adair era dar aos navajos equipamentos de filmagem e o mínimo de instrução e direção possível para estimulá-los a fazerem filmes e depois observar o resultado desses filmes.

> "Tradicionalmente a etnografia sempre acarretou tradução, explicação e análise de uma cultura, no idioma de outra cultura. Se Worth e Adair estiverem corretos, então os

---

2 Embora estejamos dentro da discussão sobre o gênero dos vídeos produzidos pelo Projeto Vídeo nas Aldeias, optei por utilizar o gênero documentário no decorrer do trabalho, tendo em vista que o Projeto Vídeo nas Aldeias classifica os vídeos dessa maneira.

filmes Navajos estariam de alguma forma em Navajo e, portanto, seriam matéria-prima para a etnografia e não a etnografia em si." (HEIDER, 1995:52-53).

A discussão sobre a produção de filmes etnográficos realizados pelos próprios nativos é recente e acredito que há uma grande necessidade de pesquisa nessa direção. Entrando um pouco nessa discussão, sem a pretensão de chegar a conclusões, estabelecendo um paralelo dos filmes produzidos pelos navajos na década de 1960 com os vídeos produzidos pelos realizadores indígenas kuikuros em 2006, duas grandes diferenças podem ser destacadas.

A primeira distinção se refere à questão de que os realizadores kuikuros foram capacitados por formadores que não pertencem ao povo kuikuro, diferentemente dos realizadores navajos, que realizaram seus filmes sem capacitação. Segundo Heider, na análise dos filmes navajos, percebeu-se que a caminhada, muito proeminente nos mitos navajos, também aparece com ênfase nas filmagens, com longas seqüências de até quinze minutos de caminhadas do artesão à procura de material e apenas cinco minutos dele realmente moldando. Outro costume geral dos navajos, o de evitar o contato direto do olhar, também pode ser notada nas filmagens através da ausência generalizada de closes.

Essa diferença nos leva à segunda, que se refere à edição do material. Como dissemos acima, a edição do vídeo "Cheiro de Pequi" foi realizada por um não-nativo. Se considerarmos que a fase de edição envolve algum grau de subjetividade na escolha do material, em que as decisões estão inevitavelmente sujeitas a preconceitos culturais ou fatores idiossincrásicos de gênero, idade, relações com o assunto, interesses políticos, inclinações estéticas e assim por diante (HENLEY, 1999), chegaríamos a uma questão: como classificar o vídeo "Imbé Gikegü, Cheiro de Pequi"?

João Moreira Salles (2005) discute a dificuldade de se definir a natureza do documentário. Segundo o autor, algumas respostas mais recentes de documentários tendem a dizer que "documentários são o produto das empresas e instituições que fazem documentários". Ou seja, as obras recebem o rótulo de documentário muito antes que se inicie o trabalho de decodificação do espectador. Serão vistas como documentário porque foram assim definidas pelas instâncias competentes. (SALLES, citando NICHOLS, 2005).

No caso em questão, acredito que o vídeo "Imbé Gikegü, Cheiro de Pequi" já nasceu dentro das sete vertentes possíveis de documentários rotulados pelo Projeto Vídeo nas Aldeias. Neste texto, tentarei desrotular o vídeo que nasce como documentário a fim de analisar sua estrutura narrativa, bem como a re-

ceptividade na Faculdade Batista Teológica de São Paulo[3] (FTBSP), na Cinemateca Brasileira, no Centro Cultural São Paulo, no Colégio Hugo Sarmento e na aula da disciplina Antropologia e Audiovisual: Comunicação e Narrativa (Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da USP).

As duas cenas iniciais do vídeo, que aparecem antes da apresentação do letreiro com o nome do filme, mostram, primeiramente, um rio, um pé de pequi em planos diversos, imagens do tronco, da flor do pequi e um beija-flor, do fruto, e, durante a exibição dessas imagens ouvimos sons de pássaros. A cena seguinte envolve uma celebração: um índio kuikuro, chefe da aldeia, discursando em fala cantada[4], evocando três figuras mitológicas: o "Hiperjacaré", "Kangisakagu" (por ser a namorada do Jacaré) e "Mariká" (por ter matado o Jacaré). Termina o discurso dizendo: "Febre não venha nos procurar"[5].

Todos esses personagens dessas duas cenas iniciais, com duração aproximada de um minuto, são fundamentais na narrativa do filme — o pequi, o Beija-Flor, o Jacaré, a namorada do Jacaré e Mariká — e, como parte do imaginário kuikuro, irão aparecer em cenas subseqüentes. Essa narrativa do filme aparece em três formatos: em entrevistas, em encenações das narrativas míticas e em encenações de um cotidiano "realista".

Nas entrevistas[6], os índios kuikuros narram diante da câmera histórias que se referem tanto ao mito — como na cena em que uma índia fala sobre a origem do pequi[7] —, como também narram histórias de uma realidade[8] cotidiana kuikuro — por exemplo, uma índia, personagem "real", relata o dia em que o

---

3 Os espectadores da FTBSP, uma faculdade particular, tinham uma condição socioeconomica mais elevada do que a dos espectadores do Centro Cultural São Paulo, onde a exibição foi gratuita.

4 O vídeo é falado na língua kuikuro, uma língua karibe meridional, de tradição oral, que é bastante viva e íntegra, usada por todos, exceto na comunicação com os brancos e outro índios. A fala cantada é reservada ao "anéta atariñu", "conversa de chefe" (FRANCHETTO,2004).

5 O filme é traduzido para o português por meio de legendas. Essa parte do discurso kuikuro é parte dessa tradução feita por Jamalui K. Mehinaku e Matuá K. Mehinaku.

6 Em algumas cenas de entrevistas, podemos ver na imagem o entrevistador, como na cena em que o filho entrevista o pai sobre a plantação do primeiro pé de pequi, e em outras não vemos o entrevistador.

7 Em sua narração, ela relata que o pequi brota da sepultura do Jacaré, morto por Mariká — que foi avisado pela Cotia de que suas mulheres, duas irmãs, estavam namorando o Jacaré. No vídeo, tanto o Jacaré quanto a Cotia, que são seres mitológicos, são representados por índios. Para identificar, no filme, que aqueles índios representam o Jacaré e a Cotia, mostra-se num plano anterior a imagem de um jacaré e a imagem de uma cotia.

8 Toda realidade é construída, seja por quem age ou por quem a observa.

bicho-espírito Beija-Flor[9] a pegou e ela adoeceu. Essas entrevistas ora são intercaladas com encenações das narrativas míticas, ora com encenações das narrativas "realistas". Em algumas cenas, a voz da narrativa das entrevistas aparece em off, em outras cenas, a encenação ganha voz.

Porém, é preciso esclarecer que a maior parte do vídeo é formada por encenações. Em entrevista realizada na Cinemateca de São Paulo em abril de 2007, Vincent Carelli esclarece o porquê das encenações:

> "Na terceira oficina, a gente foi pra finalizar. Foi um filme difícil porque ele tem muitas facetas: o mito, a festa, a transmissão do pequi, do plantar. Enfim, para articular tudo isso, no final se pensou na ficção para contar trechos que a gente não estava conseguindo ilustrar".

Nesse sentido, será que poderíamos classificar o vídeo como ficcional?

Seguindo a escola do contexto e da recepção, é possível analisar o ponto de vista do espectador com relação ao gênero do vídeo (SALLES, 2005). Todos os espectadores da Faculdade Teológica Batista de São Paulo consideraram o vídeo um documentário, embora não tenham desenvolvido um argumento para tal classificação. Cabe ressaltar aqui que na FTBSP algumas questões foram levantadas com relação às noções de perdão, culpa e punição. Noções que estão atreladas a fundamentos teológicos batistas. Já nas conversas rápidas com os espectadores da Cinemateca, surgiu um questionamento quanto ao gênero do vídeo.

> "(...) É genial (esse filme). Falando em termos técnicos, um filme fantástico... A gravação, a produção, a forma que ele foi gravado, a forma que ele foi executado... com uma naturalidade muito grande. Nem parece, digamos assim, um documentário, parece mais um cotidiano que foi filmado."

Essa fala revela bem o quanto pode ser diferente um vídeo realizado pelos próprios nativos. Como a intimidade da relação entre os realizadores e as pessoas filmadas é maior, a naturalidade das cenas se evidencia. Essa naturalidade, destacada por aquele espectador, causa um estranhamento tão grande, que o faz distanciar o vídeo do gênero documentário.

Segundo Salles (2005), nenhuma das definições acima citadas são suficientes para definir o que é um documentário. Para o autor, não conseguimos

---

9 O Beija-Flor na narrativa mítica é o dono do pequi e seu bicho-espírito é bastante temido, pode matar.

definir o gênero documentário pelo seus deveres para fora, mas por suas obrigações para dentro. Não é o que se pode fazer com o mundo, mas o que não se pode fazer com o personagem. Ou seja, para Salles o documentarista tem que lembrar o tempo todo que a pessoa filmada possui uma vida independente do filme, e isso faz com que a questão central seja de natureza ética.

Considerando o ponto de vista ético, após entrevista concedida por Mari Corrêa, cheguei à conclusão de que o vídeo alcança suas obrigações para dentro, na medida em que foi realizado a partir da idéia de uma antropologia compartilhada, de Jean Rouch. Segundo Renato Sztutman, para o antropólogo-cineasta, a antropologia se revela pela prática cinematográfica, não se encontra jamais dela dissociada e pretende compor com ela um programa ético — daí a imbricação necessária entre uma "antropologia visual" e uma "antropologia compartilhada". A antropologia se revelaria primordialmente como meio de comunicação, algo passível de ser compartilhado. Portanto, eticamente falando, o vídeo pode ser considerado um documentário.

> "Sempre mexe muito essa coisa de se ver. Não só de se ver, mas de se ver de uma forma ativa. Porque as pessoas, como as oficinas, são abertas, freqüentam a sala da oficina em várias etapas do filme, no período da filmagem e no período da edição. As pessoas influenciam muito, não só os realizadores, mas os habitantes da aldeia, as pessoas que foram filmadas. E elas têm a oportunidade de acompanhar o trabalho. Elas vão vendo a coisa tomando forma, as discussões em torno das escolhas que se fazem e depois, enfim, quando o filme está pronto, elas podem apreciar o resultado."

Não pretendo, neste momento, fazer análise de todo o conteúdo etnográfico presente nas imagens do vídeo, que foram gravadas pelos próprios nativos, pois essa análise resultaria num outro trabalho: o mito, os rituais, as festas, as celebrações, a pajelança, a presença do homem branco nas cenas[10]. Pretendo apenas indicar que existe no vídeo um conteúdo etnográfico. Conteúdo que pode complementar bastante um texto etnográfico, tendo em vista o poder que a imagem tem de envolver sensações que são universais.

De qualquer forma, independentemente da classificação de seu gênero, o ponto a ser enfatizado é que não se deve pensar um filme simplesmente como produto final, mas como meio de gerar relato etnográfico que provavelmente irá envolver também textos escritos. De fato, parece muito pouco provável que os filmes cheguem

---

10 Os índios kuikuro aparecem nas filmagens com relógios, tênis, chinelos, roupas, sabão e outros utensílios que consideramos como pertencentes ao universo não-índio.

a substituir inteiramente os textos nos empreendimentos antropológicos. Deve-se, por conseguinte, buscar meios de usar os filmes de modo complementar aos textos para enriquecer o processo antropológico como um todo (HENLEY, 1999:45). Desse ponto de vista, acredito que o vídeo "Cheiro de Pequi" pode, sim, independentemente da classificação de seu gênero, acrescentar algo à antropologia.

⚜R⚜⚜ r ⚜⚜⚜a ç⚜R

Após analisar o modo como se produziu o "documentário" "Cheiro de Pequi", vejo que a comunicação intercultural está na própria produção do "documentário". O conhecimento kuikuro e o conhecimento dos não-índios se mesclam, tendo como resultado um vídeo híbrido, tanto na forma em que foi produzido, por meio de uma antropologia compartilhada, quanto no seu gênero.

O que há então no processo da recepção do vídeo? As respostas dos espectadores da Faculdade Teológica Batista de São Paulo apontam para um contato pela semelhança, quando, por exemplo, o professor Jorge Pinheiro observa o modo como se contou a história no vídeo:

> "Não é difícil fazer a passagem de uma cultura à outra, porque a história está muito bem contada. Quando chega ao final, é como se você tivesse mergulhado na cultura, parece que você faz parte da cultura deles. Quando eles estavam fazendo aquela festa... eu gostaria de estar lá. Eles conseguem transmitir a coisa possivelmente como eles contam. O mito é auto-explicativo, fica natural que o pequi seja afrodisíaco, o cheiro do pequi... O filme começa com o enquadramento do pequi: é um escroto. O mito é profundamente educativo sobre sexualidade".

Ou seja, o ponto de vista do professor Jorge Pinheiro é, de certa forma, um elogio à estrutura narrativa ocidentalizada, facilmente compreendida por nós (lembrando que a edição do material foi feita por não-nativos).

Mas o contato pelo vídeo também aponta para uma forma de observação que enfatiza o que é estranho, o que é diferente. Na Faculdade Teológica Batista de São Paulo não pude perceber risos durante a exibição, porém, ao terminar o filme, perguntei aos espectadores o que tinham achado do vídeo e a resposta imediata e geral foi de riso, riso que está relacionado ao que é estranho a nós:

> "Ri principalmente da diferença cultural existente entre nós e eles. Determinados assuntos, que para nós são muito íntimos e, talvez, até mesmo constrangedor, eles levam de uma maneira muito normal."

> "Creio que o choque cultural foi grande. Talvez não tivéssemos outra forma de reação frente à simplicidade com que os índios resolvem suas questões sociais, sexuais etc."

> "É engraçado ver como um mito pode resolver conflitos de gênero e a maneira despojada de lidar com a sexualidade, que parece estar muito distante do nosso contexto evangélico, onde qualquer coisa a respeito da sexualidade ainda é tabu."

> "Ri quando ouvi de onde vem o Cheiro do Pequi". (ref. genitália da índia)

> "Achei bastante interessante a maneira que os índios lidam com a sexualidade, sem os paradigmas que a sociedade moderna nos impõe. Temos muito o que aprender com eles neste assunto."

Diante das respostas, vejo que o principal tema abordado que levou os espectadores ao riso se refere à sexualidade. Canevacci (1990), ao tratar o riso como resultado, por um lado, de nossa evolução instintual-reflexiva e, por outro, das transformações histórico-sociais, faz referência aos estudos de etnografia hitórico-estrutural de Propp, que considera que uma das possíveis causas da origem cultural do riso deve ser buscada no espanto provocado no homem pela descoberta de que o ventre da mulher começava a inchar. A ignorância da relação entre sexualidade e reprodução devia produzir no homem uma angustiosa sensação que somente o riso, num primeiro momento, era capaz de exorcizar. "Se, com o ingresso no reino da morte, toda manifestação de riso é suspensa e proibida, o ingresso na vida, ao contrário, é acompanhada pelo riso". O riso teria uma origem sexual, que deriva da sua primogenitura por parte da deusa do parto — a mulher procriadora, de cuja capacidade se ignora as causas — e de sua posterior extensão não apenas à reprodução da espécie, mas à reprodução da vida enquanto tal. Mais tarde, a função especificamente sexual do riso se acrescentou à função erótica.

Clastres (2003) analisa o riso no mito. Diz que não menos sérios para os que narram (os índios, por exemplo) do que para os que recolhem ou lêem, os "mitos podem desenvolver uma imensa impressão de cômico; eles desempenham às vezes a função explícita de divertir os ouvintes, de desencadear sua hilaridade. Se estamos preocupados em preservar integralmente a verdade dos mitos, não devemos subestimar o alcance real do riso que eles provocam e considerar que um mito pode ao mesmo tempo falar de coisas solenes e fazer rir aqueles que escutam. (...) Não raro essas culturas confiam a seus mitos a tarefa de distrair os homens, desdramatizando, de certa forma, sua existência". (CLASTRES, 2003:147-148)

Um dos comentários feitos na Faculdade Teológica Batista de São Paulo faz referência ao riso que estava presente na própria tela, os índios também riam das situações em que o espectador ri:

> "Eu ri porque as cenas finais são engraçadas, e porque nelas os índios estavam brincando e rindo também".

Canevacci (1990) pode ser considerado um autor que analisa o riso enfocando de fato o riso no cinema. Segundo o autor, nos filmes temos histórias narradas que representam situações nas quais o espectador não se encontrará nunca, mesmo tendo sido treinado para desejá-las em alto grau. Mas será obrigado a rir desse desejo a fim de poder continuar a tornar aceitável sua própria condição. Essa é uma outra lei geral do cinema: mostrar alguma coisa ao público e ao mesmo tempo privá-lo dessa coisa (CANEVACCI, 1990:122). Em ambas as situações, tanto o riso no mito, pensado por Clastres, como o riso no cinema, pensado por Canevacci, estariam fora do plano da realidade vivida.

Paula Coatti Ferreira, bem como todos os outros espectadores, riram de uma "realidade" kuikuro que está fora da sua realidade vivida:

> "Lembro-me que ri do fato das mulheres terem mandado o marido embora após a morte do amante. Comentamos a 'força' feminina, inversa à nossa cultura machista".

Para Henri Bergson (2004), a experiência da repetição de uma situação, ou seja, de uma combinação de circunstâncias que retorna tal qual várias vezes, contrastando assim com o curso mutável da vida, nos apresenta um tipo de comicidade no seu estado rudimentar. Tais são as repetições apresentadas no teatro. Elas são tanto mais cômicas quanto mais complexa é a cena repetida e quanto mais naturalmente é conduzida. As vezes é entre grupos de personagens diferentes que se reproduz a mesma cena.

Ao analisar a estrutura do vídeo "Cheiro de Pequi", pude perceber que uma única cena se repete ao longo do vídeo. Primeiro, temos imagens de vaginas desenhadas no corpo e imagem de uma vagina esculpida sendo carregada em mãos, projetadas por Mariká para as duas irmãs como parte da narrativa mítica. Depois, temos um segundo momento, em que a cena se repete, agora como parte da narrativa "realista". Quando as imagens são projetadas para as mulheres, há também a repetição da fala cantada "veja o desenho da sua vagina".

No cinema do Centro Cultural São Paulo, risos isolados[11] puderam ser percebidos durante toda a exibição do vídeo. Porém, nas duas situações descritas acima, o riso se tornou coletivo, com maior ênfase no segundo momento, durante a encenação da narrativa realista, que é mais naturalmente conduzida.

No Colégio Hugo Sarmento[12], a mesma cena foi destacada como a cena mais engraçada:

> "Que cena eu mais gostei? Eu gostei mais da cena em que eles estavam fazendo guerrinha de estrume, foi uma das cenas mais engraçadas".

Dentre as várias exibições que promovi, uma foi para alunos de pós-graduação em antropologia social. Essa exibição me proporcionou uma reflexão para escrever o que aqui escrevo, mais do que questões abordadas na sala de aula para serem usadas neste texto. Um dos pontos que foram ressaltados nessa exibição, que foi muito bem percebido, é que o vídeo começa no mito e depois passa para a realidade atual. Quando o vídeo sai da reconstituição do mito, fica muito mais fácil de compreender. Talvez a reação dos espectadores do Centro Cultural São Paulo, no início do vídeo, não cause um grande estranhamento, pois é muito mais fácil entrar no ritmo do vídeo na segunda parte do filme.

Outra questão abordada foi que a chave da comédia está no final do filme. As entrevistas que fiz com os espectadores apontam exatamente para essa direção. O riso aparece nas cenas finais. Como os próprios kuikuros riem no filme, acredito que o vídeo foi feito para ser engraçado. Na medida em que os espectadores também riem, considero que a comunicação intercultural acontece. O vídeo consegue comunicar algo e o riso é a expressão dessa comunicação.

[illegible]

O campo da antropologia visual é bastante abrangente. Envolve questões desde a produção do material audiovisual, passando pelo próprio vídeo como objeto de estudo, chegando à recepção desse material pelos diversos públicos.

---

11 É provável que esses risos isolados, que apareceram no início do vídeo, tenham sido causados porque os kuikuros não estavam vestidos como nós. Talvez fossem risos de deboche.

12 O colégio Hugo Sarmento é particular, assim como FTBSP. A especificidade desse público está na faixa etária dos espectadores, estudantes do 1º e 2º anos do Ensino Médio.

Neste trabalho enfatizei a recepção do material audiovisual, o vídeo "Cheiro de Pequi". Com o vídeo, fui ao encontro de públicos diferenciados, com diferenças de gênero, idade, escolaridade e classe social. O que apareceu em comum em todas as exibições (com exceção dos alunos da pós-graduação em antropologia social), com públicos tão diferenciados? O riso dos espectadores. O riso é o ponto-chave deste trabalho porque ele não é só o ponto em comum das exibições, mas também é a expressão da comunicação entre nós e os kuikuros, que também riem nas cenas em que rimos. É provável que o mito, sendo cômico para os kuikuros, também se torne cômico para nós.

Se, de fato, os kuikuros pensaram em fazer um vídeo engraçado, o objetivo deles foi alcançado e a comunicação se efetivou. Acredito que esta questão, do objetivo do vídeo, deve ser respondida pelos próprios kuikuros. Mas isso é tarefa para um próximo trabalho.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação da comicidade.** São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CANEVACCI, Massimo. O riso. In: _____. **Antropologia do cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. Antropologia visual. In: _____. **Antropologia da comunicação visual.** São Paulo: Brasiliense, 1990.

CLASTRES, Pierre. De que riem os índios?. In: _____. **A sociedade contra o estado.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

CARRIÈRE, Jean-Claude. A realidade em fuga. In: _____. **A linguagem secreta do cinema.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

GALLOIS, Dominique; CARELLI, Vincent. Diálogo entre povos indígenas: a experiência de dois encontros mediados pelo vídeo. **Revista de antropologia,** v. 38, n. 1, 1995.

_____. Antropólogos na mídia: comentários acerca de algumas experiências de comunicação intercultural. In: FELDMAN-BIANCO, Bela; MOREIRA LEITE, Mirian. **Desafios da imagem**. Campinas: Papirus, 1988

HEIDER, Karl. Uma história do filme etnográfico. **Cadernos de antropologia e imagem,** Rio de Janeiro, n. 1., UERJ, 1995.

HENLEY, Paul. Cinematografia e pesquisa etnográfica. **Cadernos de antropologia e imagem,** Rio de Janeiro, n. 1, UERJ, 1995.

HIKIJI, Rose Satiko. Antropólogos vão ao cinema: observações sobre a constituição do filme como campo. In: **Cadernos de Campo**, v. 7, São Paulo, USP.

JORDAN, Pierre. Primeiros contatos, primeiros olhares. **Caderno de antropologia e imagem**, Rio de Janeiro, n. 1, UERJ, 1995.

SALLES, João Moreira: A dificuldade do documentário. In: MARTINS, José de Souza et al. **O imaginário e o poético nas ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 2005.

Morin, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. Lisboa, Relógio d'Água Editora, 1997.

PIAULT, Marc Henri. A antropologia e sua passagem à imagem. **Caderno de antropologia e imagem,** Rio de Janeiro, n. 1., UERJ, 1995.

SZTUTMAN, Renato. Jean-Rouch e o cinema como subversão de fronteiras. **VI Feira Antropologia Artes Humanidades,** n. 1, São Paulo, Pletora, 1997.

_____. Jean Rouch, um antropólogo cineasta. In: NOVAES, Caiuby et al. **Escrituras da imagem**. São Paulo: EDUSC, 2004.

XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

Vídeo nas Aldeias. **Site.** Disponível em: <http://www.videonasaldeias.org.br>.

Claudia Lima Pereira é graduanda em Ciências Sociais pela USP.
E-mail: claudia_lima_pereira@yahoo.com.br

Somente serão avaliados os trabalhos que cumprirem todas as normas abaixo estabelecidas.

1. Dos tipos de material

1.1. Poderão ser enviados artigos ou ensaios, resenhas, críticas literárias e produções artísticas livres.
1.2. A revista conta com uma seção reservada para um ou mais dossiês temáticos. A sugestão de dossiês para o número III contempla os temas: **"Religião"**, **"Cultura de Massas"** , **"Economia Mundial"** e **"Cinema".** Eventualmente, podem também surgir dossiês de acordo com os temas dos artigos enviados.
1.3. Os artigos ou ensaios poderão ser relacionados aos dossiês ou de tema livre, desde que se relacionem a temas de humanidades. Sugere-se e dá-se prioridade a abordagens interdisciplinares.

2. Da entrega do material

2.1. O prazo final para envio de materiais para o segundo número é dia **29 de março de 2009**.
2.2. Os artigos e outros materiais devem ser entregues em formato digital do MS Word por e-mail para: humanidadesemdialogo@gmail.com
2.3. Não pode(m) constar nos materiais, exceto na ficha, o(s) nome(s) do(s) participante(s) ou qualquer referência que o(s) possa identificar.
2.4. Deve ser entregue em formato digital a Ficha de Inscrição com o Termo de Concordância, preenchidos pelo concorrente ou por cada concorrente, no caso de trabalho em grupo (ver Anexo abaixo).

2.5. No caso de trabalho em grupo, deve ser entregue em formato digital também o Termo de Representação, a ser preenchido pelo representante do grupo(ver Anexo abaixo).
2.6. No caso de artigos, deve ser entregue um resumo de no máximo 10 (dez) linhas e de 3 a 5 palavras-chave.
2.7. No caso de resenhas ou críticas literárias, é necessário que acompanhem a referência completa das obras analisadas.
2.8. Serão considerados entregues no prazo os materiais enviados por e-mail até a data final.

3. Das normas de formatação

3.1. Todos os materiais devem ser entregues em papel A4, letra Times New Roman, tamanho 12, com espaçamento simples entre as linhas.
3.2. As margens devem ser: superior – 4 cm, inferior – 3,7 cm, esquerda – 3 cm, direita – 2 cm.
3.3. As outras regras de formatação, inclusive em citações e referências bibliográficas, devem seguir as normas da ABNT em vigor.
3.4. No caso de artigos, o número máximo é de 12 páginas; para críticas literárias, 5 páginas; e, para resenhas, 3 páginas.
3.5. No caso de trabalho artístico, seja ele um conto ou outro texto, o máximo é de 12 páginas; sendo uma poesia, 5 páginas.

4. Dos requisitos para a candidatura

4.1. Serão analisados somente os trabalhos inéditos.
4.2. Podem candidatar-se somente alunos de graduação de instituições de ensino reconhecidas pelo MEC. No caso de trabalhos em grupo, todos os membros devem preencher esta condição.

Anexos

A Ficha de Inscrição deve ser preenchida a mão e sua cópia digitalizada deve ser enviada via e-mail. A Ficha de Inscrição e o Termo de Concordância estão disponíveis no site da revista.

O termo de representação somente deve ser enviado, e no mesmo formato da Ficha de Inscrição, no caso de trabalhos em grupo. O Termo de Representação também está disponível no site da revista.

Site: www.usp.br/humanidadesemdialogo